

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POSTGRADO

**“LA REVITALIZACIÓN DEL TEJIDO DE TELAR
DE CINTURA EN LA REGIÓN LAMBAYEQUE”**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magister en Arte Peruano y
Latinoamericano con Mención en Gestión Cultural y Desarrollo

AUTOR

Zoila Esperanza Quevedo Pereyra

Lima-Perú

2015

A mis amadísimos padres,
Severo Gastón Quevedo Revilla y
Zoila Esperanza Pereyra Miranda.

A mi querida hermana,
Rosario Jessica Quevedo Pereyra.

Índice general

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| 1. Problema de Investigación..... | 1 |
| 1.1. Planteamiento | 1 |
| 1.2. Formulación | 4 |
| 1.3. Justificación..... | 5 |
| 2. Marco referencial | 9 |
| 2.1. Antecedentes | 9 |
| 2.2. Marco teórico-conceptual | 10 |
| 3. Objetivos..... | 12 |
| 3.1. Objetivos generales | 12 |
| 3.2. Objetivos específicos | 13 |
| 4. Hipótesis | 13 |
| 4.1 Primera hipótesis | 13 |
| 4.2 Segunda hipótesis..... | 14 |
| 5. Método..... | 14 |
| 5.1. Tipo y diseño de investigación | 14 |
| 6. Variables | 15 |
| 6.1. Definición conceptual | 16 |
| 6.2. Definición operacional..... | 18 |
| 7. Participantes (Universo y población) y Temporalidad..... | 19 |
| 8. Procedimientos de recolección de datos | 20 |
| PRIMERA PARTE: | |
| EL TEJIDO DE TELAR DE CINTURA EN LA REGIÓN LAMBAYEQUE | 21 |
| CAPÍTULO I: EL TEJIDO DE TELAR DE CINTURA EN LAMBAYEQUE PREHISPÁNICO | 21 |

| | |
|--|----|
| 1.1. Origen del tejido de telar de cintura en la región Lambayeque: significado histórico..... | 22 |
| 1.2. El tejido de telar de cintura de la región Lambayeque: significado cultural y artístico | 35 |
| a. Significado cultural del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque | 36 |
| b. Significado artístico del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque | 43 |
| c. El tejido de telar de cintura de Lambayeque como Artesanía..... | 62 |
| 1.3. Catalogación de prendas originarias tejidas en telar de cintura de la región Lambayeque..... | 68 |
| a. Fajas o <i>chumpis</i> | 69 |
| b. Anacos o túnicas femeninas | 73 |
| c. <i>Unku</i> o camisa masculina | 79 |
| d. Mantos femeninos, <i>llicllas</i> o <i>pullukatas</i> | 81 |
| e. Bolsas o <i>chuspas</i> | 84 |
| f. Falda o faldellín | 85 |
| g. <i>Wara</i> | 85 |
| h. Vinchas | 85 |
| i. <i>Ñañaca</i> | 86 |
| 1.4. Documentación historiográfico-artística de la técnica del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque: | 87 |
| a. Proceso de elaboración de una prenda en telar de cintura en la región Lambayeque | 96 |

| | |
|--|-----|
| b. El telar de cintura: diseño, instrumentos empleados, funcionamiento..... | 101 |
| b.1 Diseño del telar de cintura | 101 |
| b.2 Instrumentos del telar de cintura | 102 |
| b.3 Funcionamiento del telar de cintura | 105 |
| 1.5. Principales motivos iconográficos propios y locales de la región Lambayeque | 106 |
| 1.6 Paleta cromática de las prendas elaboradas en tejido de telar de cintura de la región Lambayeque | 130 |
| CAPÍTULO II: EL TEJIDO DE TELAR DE CINTURA ETNOGRÁFICO O TRADICIONAL DE LAMBAYEQUE (REPUBLICANO Y CONTEMPORÁNEO)..... | 134 |
| 2.1. Catalogación de prendas no originarias tejidas en telar de cintura de la región Lambayeque..... | 134 |
| a. Descripción de productos distintos a las prendas de vestir originarias de la región Lambayeque elaboradas con tejido de telar de cintura..... | 134 |
| a.1 El poncho en Lambayeque | 134 |
| a.2 La alforja en Lambayeque | 136 |
| a.3 La hamaca en Lambayeque | 138 |
| b. Aportes.....españoles en el diseño de estas prendas de vestir o uso..... | 138 |
| c. Fichas catalográficas o fichas de análisis historiográfico artístico | 140 |
| d. Uso contemporáneo de prendas de vestir originarias y no originarias en Lambayeque | 157 |

| | |
|---|-----|
| e. Relación de nuevas prendas y/o productos elaborados con tejido de telar de cintura en la región Lambayeque | 159 |
| 2.2. Las materias primas para el tejido de telar de cintura en la región Lambayeque..... | 160 |
| a. Materias primas naturales..... | 160 |
| a.1 El algodón nativo en la región Lambayeque: Importancia y trascendencia histórica y biológica como especie natural..... | 160 |
| a.2 El cultivo actual del algodón nativo en la región Lambayeque: Perspectivas en la revitalización del tejido de telar de cintura regional | 168 |
| a.3 La lana de oveja | 170 |
| a.4 Tintes..... | 172 |
| b. Materias primas no naturales:..... | 175 |
| b.1 Fibras no naturales | 175 |
| b.2 Tintes no naturales o inorgánicos | 176 |

SEGUNDA PARTE:

| | |
|--|-----|
| LA GESTIÓN CULTURAL DE REVITALIZACIÓN DEL TEJIDO DE TELAR DE CINTURA EN LA REGIÓN LAMBAYEQUE | 178 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| CAPÍTULO III: LA GESTIÓN CULTURAL DE REVITALIZACIÓN DEL TEJIDO DE TELAR DE CINTURA EN LA REGIÓN LAMBAYEQUE | 178 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| 3.1. El Derecho peruano de la cultura:marco legal para la gestión cultural de revitalización del tejido de telar de cintura en la región Lambayeque | 179 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| 3.2. El rol del estado peruano en la revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque | 190 |
| a. El estado en el marco de las políticas internacionales: La salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial a nivel internacional..... | 191 |
| b. El Ministerio de Cultura, competencias | 194 |
| c. El Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, competencias | 199 |
| c.1 Los Centros de Innovación Tecnológica de Artesanía y Turismo - C I T E -..... | 201 |
| c.2 El Plan Nacional Estratégico de Artesanía P E N D A R | 203 |
| d. Ministerio del Ambiente, competencias | 205 |
| e. Gobierno Regional de Lambayeque, competencias..... | 206 |
| f. Gobiernos Locales o Municipales, competencias | 208 |
| g. La Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas” | 210 |
| h. El Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, competencias | 210 |

CAPÍTULO IV: DISEÑO DE POLÍTICAS PÚBLICAS DE GESTIÓN CULTURAL PARA LA REVITALIZACIÓN DEL TEJIDO DE TELAR DE CINTURA EN LA REGIÓN LAMBAYEQUE

216

| | |
|---|-----|
| 4.1. Diseño de políticas públicas para la revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque | 216 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| a. Principios básicos para las políticas públicas de revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque | 217 |
|--|-----|

CAPÍTULO V: DISEÑO DE POLÍTICAS PRIVADAS DE GESTIÓN CULTURAL PARA LA REVITALIZACIÓN DEL TEJIDO DE TELAR DE CINTURA EN LA REGIÓN LAMBAYEQUE 225

| | |
|--|-----|
| 5.1. Los agentes privados y la revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque | 225 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| a. Empresas privadas de gestión turística | 225 |
|---|-----|

| | |
|---------------------------------|-----|
| b. Empresas de artesanías | 231 |
|---------------------------------|-----|

| | |
|---|-----|
| 5.2. Actores y espacios fundamentales para la revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque | 234 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| a. Las asociaciones de artesanas que tejen en telar de cintura en la región Lambayeque | 235 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| b. La transmisión intergeneracional y enseñanza actual del tejido de telar de cintura en la región Lambayeque | 237 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| c. Actos festivos, fiestas y ferias | 240 |
|---|-----|

| | |
|---|-----|
| 5.3. Diseño de políticas privadas para la revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque | 242 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| a. Análisis de antecedentes, casos y proyectos | 242 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| b. La responsabilidad social como factor esencial para la revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque | 244 |
|---|-----|

| | |
|--|-----|
| CAPÍTULO VI: CRITERIOS TÉCNICOS PARA LA SALVAGUARDIA Y REVITALIZACIÓN DEL TEJIDO DE TELAR DE CINTURA DE LA REGIÓN LAMBAYEQUE | 253 |
| 6.1 Criterios técnicos para la salvaguardia y revitalización..... | 253 |
| a. La identificación | 254 |
| b. La documentación | 254 |
| c. El registro | 255 |
| d. La investigación | 255 |
| e. La promoción | 256 |
| f. La valorización | 256 |
| g. La transmisión intergeneracional..... | 256 |
| h. La preservación..... | 256 |
| i. La revitalización | 262 |
| CAPÍTULO VII: CONCLUSIONES Y SUGERENCIAS..... | 264 |
| 7.1. Conclusiones..... | 264 |
| 7.2 Sugerencias | 272 |
| CAPÍTULO VIII: REFERENCIAS | 274 |
| 8.1. Referencias bibliográficas | 274 |
| 8.2. Referencias electrónicas..... | 279 |
| 8.3.Otras referencias | 281 |

Lista de tablas

| | |
|---|-----|
| Tabla 1. Cronología de la Cultura Lambayeque. Por: Jorge Zevallos. | 26 |
| Tabla 2. Finalidad de los textiles en Caral. Por: Zoila Quevedo | 36 |
| Tabla 3. Denominaciones originarias de artesanos textiles. Por: Zoila Quevedo | 39 |
| Tabla 4. Técnicas textiles Caral. Por Zoila Quevedo | 88 |
| Tabla 5. Técnicas textiles Paracas. Por Z. Quevedo | 92 |
| Tabla 6. Técnicas textiles Moche. Por Z. Quevedo | 93 |
| Tabla 7. Técnicas textiles precolombinas. Por Z. Quevedo..... | 95 |
| Tabla 8. Nombres originarios de los instrumentos del telar de cintura. Por Z. Quevedo..... | 103 |
| Tabla 09. Motivos iconográficos de los textiles Lambayeque. Por Z. Quevedo | 121 |
| Tabla 10. Paleta cromática de comparación de los textiles de la Cultura Lambayeque antigua y contemporánea. Por Z. Quevedo..... | 131 |
| Tabla 11. Tintes vegetales. (Tomado de: Chirinos,1999:77) | 174 |
| Tabla 12. Concepto y clasificación del Patrimonio Cultural Inmaterial según la Ley General de Patrimonio Cultural del Perú. Por Zoila Quevedo | 180 |
| Tabla 13. El Patrimonio Cultural Inmaterial según el Convenio 2003 UNESCO. Por Zoila Quevedo | 181 |
| Tabla 14. Sub categorías del Patrimonio Cultural Inmaterial. Por Z. Quevedo..... | 183 |

| | |
|--|-----|
| Tabla 15. Clasificación de la artesanía (Ley Nro. 29073)..... | 186 |
| Tabla 16. Derecho Peruano de la Cultura aplicable a la Gestión Cultural de Revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque. (Por Zoila Quevedo)..... | 189 |
| Tabla 17. Organismos del Ministerio de Cultura competentes para la gestión de revitalización del tejido de telar de cintura. Por Zoila Quevedo..... | 198 |
| Tabla 18. Estructura orgánica del Vice Ministerio de Turismo. Tomado de: www.mincetur.gob.pe Consulta: 16.12.13..... | 200 |
| Tabla 19. Objetivos estratégicos del PENdAR. Tomado de: Perú, Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, 2011:30-33..... | 204 |
| Tabla 20. Cuadro de coordinación de competencias del Vice Ministerio de Turismo con los Gobiernos Regionales y Locales. Por Zoila Quevedo..... | 209 |
| Tabla 21. Competencias compartidas de los organismos públicos para la gestión de la Revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque..... | 212 |
| Tabla 22. Asociaciones de artesanas en tejido de telar de cintura de la región Lambayeque..... | 235 |
| Tabla 23. Principales fiestas y ferias de la región Lambayeque por Distritos. Por Zoila Quevedo | 241 |
| Tabla 24. Los diez criterios de World Business Council for Sustainable Development..... | 251 |
| Tabla 25. Principales causas de deterioro de los textiles..... | 261 |

Lista de imágenes

1. Precerámico. Huaca Prieta. Textil (fragmento). Tejido entrelazado representando cóndor con serpiente en su estómago. Colección del Metropolitan Museum of Art, New York. Imagen tomada de: Cáceres, 2005:379. Foto realizada por los servicios de la Biblioteca Nacional del Perú.
2. Época Colonial: Cuadro “Estado de las personas confirmadas por el actual Obispo de Trujillo del Perú en la visita general que hizo de su Diócesis los años pasados, 82, 83, 84 y 85.” Tomado de: Martínez de Compañón, 1785:s/p.
3. Formativo. Caral. “Telar con hilos”. Técnica del torzal. Algodón (*Gossypium barbadense*). De Aspero. Foto: Z. Quevedo, 11.07.12. Exposición itinerante del Proyecto Arqueológico Caral-Supe, en el Centro Cultural San Marcos, Lima.
4. Formativo. Caral. “Tejido de algodón con flecos”. Técnica del torzal. Algodón (*Gossypium barbadense*). De Caral. Foto: Z. Quevedo, 11.07.12. Exposición itinerante del Proyecto Arqueológico Caral-Supe, en el Centro Cultural San Marcos, Lima.
5. Horizonte medio. Lambayeque. “Tela pintada”. Paño con diseño de figuras zoomorfas. Museo Arqueológico Brünning, Lambayeque. Foto: Z. Quevedo.
6. Horizonte medio. Lambayeque. “Tapiz”. Algodón. Técnica de tapiz ranurado. Museo Arqueológico Brünning, Lambayeque. Foto: Z. Quevedo.
7. Horizonte medio. Lambayeque. “Tela pintada”. Tela de algodón con personaje con tocado trapezoidal. Museo Arqueológico Brünning, Lambayeque. Foto: Z. Quevedo.
8. Horizonte medio. Lambayeque. “Bolsa”. Algodón beige y marrón. Técnica de trama suplementaria. Motivos de iguanas. Museo Arqueológico Brünning. Foto: Z. Quevedo.
9. Horizonte medio. Lambayeque. “Fragmento”. Algodón marrón rojizo y beige. Técnica de la trama complementaria y desflecado. Motivos de olas de mar con ángulos rectos. Museo Arqueológico Brünning, Lambayeque. Foto: Z. Quevedo.

10. Horizonte medio. Lambayeque. “Bolsa”. Algodón. Técnica de tapiz, con motivos abstractos geométricos. Museo Arqueológico Brünning, Lambayeque. Foto: Z. Quevedo.
11. Horizonte medio. Lambayeque. “Fragmento de textil de algodón”. Técnica de tapiz, con motivos de pez estilizado. Museo Arqueológico Brünning, Lambayeque. Foto: Z. Quevedo.
12. Horizonte medio. Lambayeque. “Fragmento de textil de algodón”. Técnica ornamental de bordado. Museo Arqueológico Brünning, Lambayeque. Foto: Z. Quevedo.
13. Horizonte medio. Lambayeque. “Fragmento de textil de algodón”. Técnica de tapiz, con motivos abstractos de aves. Museo Arqueológico Brünning. Foto: Z. Quevedo.
14. Horizonte medio. Lambayeque. “Fragmento de textil de algodón”. Técnica de tapiz, con motivos abstractos geométricos. Museo Arqueológico Brünning. Foto: Z. Quevedo.
15. Horizonte medio. Lambayeque. “Fragmento de faja o chumpi”. Algodón. Técnica de tapiz, con motivos abstractos geométricos. Museo Arqueológico Brünning. Foto: Z. Quevedo.
16. Horizonte medio. Lambayeque. “Fragmento de faja o chumpi”. Algodón. Técnica de tapiz, con motivos abstractos geométricos. Museo Arqueológico Brünning. Foto: Z. Quevedo.
17. Horizonte medio. Lambayeque. “Fragmento de faja o chumpi”. Algodón. Técnica de tapiz, con motivos abstractos geométricos. Museo Arqueológico Brünning. Foto: Z. Quevedo.
18. Horizonte medio. Lambayeque. Manto (fragmento). Técnica de tapiz. Lana. 90 cm x 50 cm. Representación de deidades ornitomorfas humanizadas, usan tocados y van rodeadas de figuras antropomorfas y zoomorfas (aves). Colección particular. Imagen tomada de: De Lavalley, 1999b:484 (Lámina 2). Foto realizada por los servicios de la Biblioteca Nacional del Perú.
19. Horizonte medio. Lambayeque. “Fragmento de textil”. Algodón y lana. Técnica de tapiz Kelim, con personaje antropomorfo con tumis. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Foto: Z. Quevedo.

20. Época contemporánea. Taller de Petronila Brenis en Ferreñafe “Mantelito”. Algodón pardo. Foto: Z. Quevedo.
21. Época contemporánea. Taller de Petronila Brenis en Ferreñafe “Bufanda”. Algodón pardo y beige claro con motivos abstractos. Foto: Z. Quevedo.
22. Época contemporánea. Taller de Susana Bances en Túcume. “Mantelito en confección en el propio telar de cintura”. Algodón pardo y beige con motivos escalonados en tablero de ajedrez. Foto: Z. Quevedo.
23. Época contemporánea. Incahuasi. “Alforja bordada”. Algodón y lana con motivos de aves y flores. Foto: Z. Quevedo.
24. Época contemporánea. Incahuasi. “Alforja”. Algodón. Motivos de venados, pavas, flores y canastas de flores. Foto: Z. Quevedo.
25. Época contemporánea. Incahuasi. “Alforja”. Algodón. Motivos de pavas, plumas, flores e inscripción: “Solo para ti”. Foto: Z. Quevedo.
26. Época contemporánea. Incahuasi. “Detalle de faja”. Lana de colores. Foto: Z. Quevedo.
27. Época contemporánea. Incahuasi. “Detalle de faja”. Lana de colores. Foto: Zoila Quevedo.
28. Época contemporánea. Incahuasi. “Detalle de faja”. Lana de colores. Foto: Z. Quevedo.
29. Época contemporánea. Incahuasi. “Detalle de faja”. Lana de colores. Foto: Z. Quevedo.
30. Época contemporánea. Chongoyape, Centro de Interpretación Chaparrí. “Hamaca”. Algodón teñido con motivos de líneas quebradas. Foto: Z. Quevedo.
31. Época contemporánea. Chongoyape, Centro de Interpretación Chaparrí. “Hamaca” (Detalle). Algodón teñido con motivos de líneas quebradas. Foto: Z. Quevedo.
32. Época contemporánea. Monsefú. “Alforja”. Algodón teñido con motivos de aves o pavas. 1988. Colección particular Zoila Esperanza Quevedo Pereyra. Foto: Z. Quevedo.

33. Época contemporánea. Monsefú. “Alforja” (detalle). Algodón teñido con motivos de aves o pavas. 1988. Colección particular Zoila Esperanza Quevedo Pereyra. Foto: Z. Quevedo.
34. Época contemporánea. Monsefú. “Alforja con lema”. Algodón teñido con motivos abstractos. 1988. Colección particular Zoila Esperanza Quevedo Pereyra. Foto: Z. Quevedo.
35. Época contemporánea (1988).. Monsefú. “Alforja con lema” (detalle). Algodón teñido con motivos abstractos. Colección particular Zoila Esperanza Quevedo Pereyra. Foto: Z. Quevedo.
36. Época contemporánea. Chiclayo. “Paño de leche”(Manta o chal). Algodón teñido con motivos abstractos. Foto: Z. Quevedo.
37. Época contemporánea. Chiclayo. “Paño de leche”(Detalle). Algodón teñido con motivos abstractos. Foto: Z. Quevedo.
38. Horizonte medio. Lambayeque. “Grupo de cuatro fajas o chumpis”. Algodón. Técnica de tapiz, con motivos abstractos geométricos, líneas en zigzag. Museo Arqueológico Brünning, Lambayeque. Foto: Z. Quevedo.
39. Época Colonial (1785). “Yndios de valles a caballo” (detalle). Acuarela. Tomado de: Martínez de Compañón,1785:s/p. Estampa # E10. Folio 19.
40. Época Colonial (1785). “Yndia de valles hilando en catre” (detalle). Acuarela. Tomado de: Martínez de Compañón,1785:s/p. Estampa # E26. Folio 99.
41. Época Colonial (1785). “Yndia pastora serca de su choza” (detalle). Acuarela. Tomado de: Martínez de Compañón,1785:s/p. Estampa # E22. Folio 82
42. Época contemporánea. Incahuasi. “Conjunto de cuatro fajas”. Hilo industrial de colores. Foto: Z. Quevedo.
43. Época contemporánea. Incahuasi. “Fotografía de Mujer y niña de Incawasi”. Fina cortesía del Museo Nacional Sicán (Ferreñafe).
44. Época contemporánea. Incahuasi. “Fotografía de modelo con traje femenino de Incahuasi, Ferreñafe”. Foto: Z. Quevedo.

45. Época contemporánea. Chiclayo (Mercado “Modelo”). “Conjunto de fajas”. Algodón industrial de colores, decoración listada o en franjas. Foto: Z. Quevedo.
46. Época contemporánea. Ferreñafe (Taller de Petronila Brenis). “Fajas y correa con hebilla”. Algodón pardo marrón y beige, decorado con listas o franjas. Foto: Z. Quevedo.
47. Época contemporánea. Ferreñafe (Taller de Petronila Brenis). “Faja”. Algodón pardo, realizado con técnica de doble cara de urdimbre. Foto: Z. Quevedo.
48. Época contemporánea. Túcume (Taller de Susana Bances del Caserío La Raya). “Faja enrollada “. Algodón pardo con motivos geométricos abstractos. Foto: Z. Quevedo.
49. Formativo. Caral. “Fotografía de maniquí con vestido femenino”. Foto: Z. Quevedo, 11.07.12. Exposición itinerante del Proyecto Arqueológico Caral-Supe, en el Centro Cultural San Marcos, Lima.
50. Época Colonial (1785). “Yndios bailando en el patio de la chichería” Acuarela. Tomado de: Martínez de Compañón, 1785:s/p. Estampa # E21. Folio 61.
51. Época Colonial (1785). “Yndia de valles hilando en catre” Acuarela. Tomado de: Martínez de Compañón, 1785:s/p. Estampa # E26. Folio 99.
52. Época Colonial (1785). “Yndias escarmenando lana”. Acuarela. Tomado de: Martínez de Compañón, 1785:s/p. Estampa # E25. Folio 98.
53. Época Contemporánea (1904). Lambayeque. “Fotografía de dos mujeres indígenas con una niña”. Colección del Museo Nacional Arqueológico Brünning, Distrito y Provincia de Lambayeque. Foto: Z. Quevedo, 11.12.12.
- 53a. Época Contemporánea (1940). Lambayeque. “Dibujo de mujeres de Santa Lucía de Ferreñafe vistiendo anaco cortado”. Tomado de: Castañeda, 1981:s/p.
54. Época Contemporánea (1905). Lambayeque. “Fotografía de familia tejedora de sombreros de Éten”. Colección del Museo Nacional Arqueológico Brünning, Distrito y Provincia de Lambayeque. Foto: Zoila Quevedo, 11.12.12.

55. Época Contemporánea (1895). Lambayeque. “Fotografía de trabajadores agrícolas en una “minga””. Colección del Museo Nacional Arqueológico Brüning, Distrito y Provincia de Lambayeque. Foto: Zoila Quevedo, 11.12.12.
56. Horizonte medio. Lambayeque. Manto (fragmento). Técnica de tapiz. Lana. 90 cm x 50 cm. Representación de deidades ornitomorfas humanizadas, usan tocados y van rodeadas de figuras antropomorfas y zoomorfas (aves). Colección particular. Imagen tomada de: De Lavalle, 1999b:484 (Lámina 2). Foto realizada por los servicios de la Biblioteca Nacional del Perú.
57. Cultura Sicán. Ferreñafe. Dibujo de Dios Sicán, reproducida del mural de “Huaca Loro”. Museo Nacional Sicán. Foto: Zoila Quevedo, 14.12.12.
58. Cultura Lambayeque. Paño con figura antropomorfa, alada, con rasgos ornitomorfos. Técnica: Tapiz. Kelim. Material: Algodón y lana. El marco o borde tiene motivo de aves bicéfalas. Colección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Foto: Zoila Quevedo, 24.06.2010.
59. Época Colonial (1785). “Padrón de los sábados de las Yndias viudas” Acuarela. Tomado de: Martínez de Compañón, 1785:s/p. Estampa # E54. Folio 19.
60. Época Colonial (1785). “Yndia de Lamas con traje ordinario” Acuarela. Tomado de: Martínez de Compañón, 1785:s/p. Estampa # E.26 Folio 14.
61. Época contemporánea. Incahuasi. “Fotografía de manta femenina de Incahuasi, Ferreñafe”. Foto: Zoila Quevedo.
62. Época contemporánea. Incahuasi. “Fotografía de mujer con traje femenino de Incahuasi (vista posterior), Ferreñafe”. Foto: Zoila Quevedo.
63. Época contemporánea. Chiclayo. “Paño de leche” (Manta o chal). Algodón teñido con motivos abstractos. Foto: Zoila Quevedo.
- 63a. Horizonte medio. Lambayeque. “Fragmento de tejido”. Algodón. Técnica de Paño, con desflecado en el borde. Museo Arqueológico Brüning, Lambayeque. Foto: Z. Quevedo.

64. Horizonte medio. Lambayeque. "Bolsa o Chuspa". Algodón de colores. Museo Arqueológico Brünning, Lambayeque. Foto: Zoila Quevedo.
65. Época Colonial (1785). "Yndia de Ydem con el mismo traje". Acuarela. Tomado de: Martínez de Compañón, 1785:s/p. Estampa # E31. Folio 17.
66. Época Colonial (1785). "Yndio de los Hivitos y Cholones con traje ordinario". Acuarela. Tomado de: Martínez de Compañón, 1785:s/p. Estampa # E30. Folio 16.
67. Época contemporánea. Lambayeque. "Dibujo del telar de cintura". Tomado del Museo Nacional Arqueológico Brünning. Foto: Z. Quevedo.
68. Época Colonial (1785). "Yndia de Ydem (de Valles) texiendo". Acuarela. Tomado de: Martínez de Compañón, 1785:s/p. Estampa # E26. Folio 100.
69. Horizonte medio. Lambayeque clásico, medio o fusional. "Pushca o huso". Museo Arqueológico Brünning, Lambayeque. Foto: Z. Quevedo.
70. Horizonte medio. Lambayeque clásico, medio o fusional. "Costurero de fibra vegetal conteniendo Pushca o huso y otros instrumentos textiles". Museo Arqueológico Brünning, Lambayeque. Foto: Z. Quevedo.
71. Época Contemporánea. Lambayeque. "Dibujo de mujer tejiendo en telar de cintura". Colección del Museo Nacional Arqueológico Brünning, Distrito y Provincia de Lambayeque. Foto: Z. Quevedo, 11.12.12.
72. Época Republicana. (1899). Lambayeque. "Fotografía de mujer tejiendo en telar de cintura". Colección del Museo Nacional Arqueológico Brünning, Distrito y Provincia de Lambayeque. Foto: Z. Quevedo, 11.12.12.
73. Época Contemporánea. Lambayeque. "Dibujo de telar de cintura". Colección del Museo Nacional Arqueológico Brünning. Foto: Z. Quevedo, 11.12.12.
74. Horizonte medio. Lambayeque. "Instrumentos de telar de cintura". Museo Arqueológico Brünning. Foto: Z. Quevedo.
75. Horizonte medio. Lambayeque. "Unku" (Fragmento). Técnica de tapiz

Lana. Figuras antropomorfas y zoomorfas, entre las que destacan serpientes bicéfalas. 143 cm x 94 cm. Colección privada. Tomado de: De Lavalley,1999b:485.

75. Horizonte medio. Lambayeque. "Unku. (Fragmento)." Algodón. Tapiz. Colección privada. Tomado de: De Lavalley,1999b:484.

77 a. Horizonte medio. Lambayeque. "Unku. (Detalle)." Algodón. Tapiz.

Colección privada. Tomado de: De Lavalley,1999b:484.

78. Horizonte medio. Lambayeque. "Unku. (Fragmento)." Algodón y Lana. Tapiz tipo Kelim. Diseño de líneas que forman un damero de colores con figuras geométricas de siete tonalidades diferentes haciendo un efecto de mosaico. Banda inferior decorada con figuras zoomorfas que terminan en flecos. 64 cm x 74 cm. Colección privada. Tomado de: De Lavalley,1999b:487.

78 a. Horizonte medio. Lambayeque. "Unku. (Detalle)." Algodón y Lana. Tapiz tipo Kelim. Diseño de líneas que forman un damero de colores con figuras geométricas de siete tonalidades diferentes haciendo un efecto de mosaico. Banda inferior decorada con figuras zoomorfas que terminan en flecos. 64 cm x 74 cm. Colección privada. Tomado de: De Lavalley,1999b:487.

79. Horizonte medio. Lambayeque. Detalle de la pintura mural. (Colores originales). Sitio arqueológico Ocupe, Lambayeque. Tomado de: El Comercio [En línea] Consulta: 13.03.2011.

79 a. Horizonte medio. Lambayeque. Detalle de la Pintura mural. (Color y tonalidades cepia). Sitio arqueológico Ucupe, Lambayeque. Tomado de: El Comercio [En línea] Consulta: 13.03.2011.

80. Horizonte medio. Lambayeque. "Cerámica escultórica". Museo Arqueológico Brünning, Lambayeque. Foto: Z. Quevedo.

81. Horizonte medio. Lambayeque. "Cerámica escultórica". Museo Arqueológico Brünning, Lambayeque. Foto: Z. Quevedo.

82. Horizonte medio. Lambayeque. Tumi Lambayeque. Tomado de: Kauffmann,2002:406.

83. Época contemporánea. Incahuasi. "Fotografía de varón luciendo poncho". Foto: Zoila Quevedo.

84. Época contemporánea. Incahuasi. "Fotografía de varón luciendo poncho". Foto: Zoila Quevedo.

85. Época contemporánea. Monsefú. “Fotografía de mujer llevando alforja al hombro”. Foto: Z. Quevedo: (11.11.1997).
86. Época contemporánea. Monsefú. “Detalle del lema o inscripción en Alforja: “Solo para ti”. 1988. Colección particular Zoila Esperanza Quevedo Pereyra. Foto: Z. Quevedo.
87. Época contemporánea. Monsefú. “Detalle del lema o inscripción en Alforja: “Viva la patria”. 1988. Colección particular Zoila Esperanza Quevedo Pereyra. Foto: Z. Quevedo.
88. Época contemporánea. Cañaris. “Fotografía de mujer y niña pobladoras de Cañaris, con vestimenta tradicional”. Tomado de:

<http://jcfernandez-a.com/wp-content/uploads/2013/01/Artículo-La-etnia-de-los-Cañaris-en-la-región-de-Lambayeque-en-el-norte-del-Perú-Julio-César-Fernández-Alvarado-2010.pdf>. Consulta: 11.10.2013.
89. Época contemporánea. Ferreñafe.
 “Bolso con motivos listados”. Tejido de telar de cintura en algodón pardo. 2011. Taller-tienda de Petronila Brenis. Foto: Z. Quevedo.
90. Época contemporánea. Ferreñafe. “Bolso con bordado de flores”. Tejido de telar de cintura en algodón pardo. 2011. Taller-tienda de Petronila Brenis. Foto: Z. Quevedo.
91. Época contemporánea. Monsefú. “Bolso con motivos listados y bordado de flores”. Tejido de telar de cintura en hilo industrial sintético. 2011. Tienda del mercado artesanal de Monsefú. Foto: Z. Quevedo.
92. Formativo. Caral. “Fibra de algodón de color pardo”. (*Gossypium barbadense*). De Miraya, Caral. Foto: Z. Quevedo, 11.07.12. Exposición itinerante del Proyecto Arqueológico Caral-Supe, en el Centro Cultural San Marcos, Lima.
93. Formativo. Caral. “Fibra de algodón de color amarillento”. (*Gossypium barbadense*). De Miraya, Caral. Foto: Z. Quevedo, 11.07.12. Exposición itinerante del Proyecto Arqueológico Caral-Supe, en el Centro Cultural San Marcos, Lima.
94. Formativo. Caral. “Fibra de algodón de color beige”. (*Gossypium barbadense*). De Miraya, Caral. Foto: Z. Quevedo, 11.07.12. Exposición itinerante del Proyecto Arqueológico Caral-Supe, en el Centro Cultural San Marcos, Lima.

95. Horizonte medio. Lambayeque. "Copos de algodón de diversas tonalidades". (*Gossypium barbadense*) Museo Arqueológico Brünning, Lambayeque. Foto: Z. Quevedo.
96. Horizonte medio. Lambayeque. "Fibras de algodón de diversas tonalidades". (*Gossypium barbadense*) Museo Arqueológico Brünning, Lambayeque. Foto: Z. Quevedo.
97. Horizonte medio. Lambayeque. "Ovillos de algodón de diversas tonalidades". (*Gossypium barbadense*) Museo Arqueológico Brünning, Lambayeque. Foto: Z. Quevedo.
98. Época contemporánea. Ferreñafe. "Lapa (calabaza) con copos de algodón pardo". 2011. Taller-tienda de Petronila Brenis. Foto: Z. Quevedo.
99. Época contemporánea. Ferreñafe. "Lapa (calabaza) con copos de algodón pardo y algunos objetos tejidos en telar de cintura". 2011. Imagen tomada de: http://chiclayoactual.blogspot.com/2011_07_01_archive.html. Consulta: 26.11.2011
100. Época Colonial (1785). "Yndios esquilando ovejas". Acuarela. Tomado de: Martínez de Compañón, 1785:s/p. Estampa # E.31 Folio 84.
101. Época Colonial (1785). "Yndios variando lana". Acuarela. Tomado de: Martínez de Compañón, 1785:s/p. Estampa # E.34 Folio 88.
102. Época Colonial (1785). "Yndios cardando lana". Acuarela. Tomado de: Martínez de Compañón, 1785:s/p. Estampa # E.35 Folio 89.
103. Época Colonial (1785). "Yndios labando lana". Acuarela. Tomado de: Martínez de Compañón, 1785:s/p. Estampa # E.32 Folio 85.
104. Época Colonial (1785). "Yndios tiniendo lana". Acuarela. Tomado de: Martínez de Compañón, 1785:s/p. Estampa # E.33 Folio 87.
105. Época Colonial (1785). "Yndia pastora serca de su choza". Acuarela. Tomado de: Martínez de Compañón, 1785:s/p. Estampa # E.22 Folio 82.

106. Época Colonial (1785). “Yndios hilando a torno”. Acuarela. Tomado de: Martínez de Compañón, 1785:s/p. Estampa # E.39 Folio 90.
107. Época Colonial (1785). “Yndios urdiendo la tela”. Acuarela. Tomado de: Martínez de Compañón, 1785:s/p. Estampa # E.40 Folio 91.
108. Época Colonial (1785). “Yndio texiendo”. Acuarela. Tomado de: Martínez de Compañón, 1785:s/p. Estampa # E.41 Folio 92.
109. Época contemporánea. Chiclayo. “Alforja”. Tejido de telar de cintura. Algodón natural y teñido. Motivos de cintas verticales y flechas. 2011. Puesto del mercado “Modelo” de Chiclayo. Foto: Zoila Quevedo.
110. Época contemporánea. Túcume. “Bolso con cierres”. Tejido de telar de cintura. Algodón pardo. 2011. Casa-taller-tienda de Susana Bances, caserío “La Raya”, Túcume, Lambayeque. Foto: Z. Quevedo.
111. Época contemporánea. Ferreñafe. “Cartuchera”. Tejido de telar de cintura. Algodón pardo. 2011. Taller-tienda de Petronila Brenis. Foto: Z. Quevedo.
112. Época contemporánea. Ferreñafe. “Alforja en miniatura”. Tejido de telar de cintura. Algodón pardo. 2011. Taller-tienda de Petronila Brenis. Foto: Z. Quevedo.
113. Época contemporánea. Ferreñafe. “Tres Alforjas en miniatura”. Tejido de telar de cintura. Algodón pardo. 2011. Taller-tienda de Petronila Brenis. Foto: Z. Quevedo.
114. Época contemporánea. Ferreñafe. “Cinturón o correa para pantalón”. Tejido de telar de cintura. Algodón pardo. 2011. Taller-tienda de Petronila Brenis. Foto: Z. Quevedo.
115. Época contemporánea. Túcume. “Tapete para centro de mesa”. Tejido de telar de cintura. Algodón pardo. 2011. Casa-taller-tienda de Susana Bances, caserío “La Raya”, Túcume, Lambayeque. Foto: Z. Quevedo.
116. Época contemporánea. Monsefú. “Tres mantos femeninos”. Tejido de telar de cintura. Hilo industrial. Bordados de pavas y flores y motivos abstractos. 2011. Tienda del mercado artesanal de Monsefú. Foto: Z. Quevedo.
117. Cuadro de grupos de interés o *stakeholders*. Tomado de: Peru 2021 [En línea] Consulta: 24.05.2013.

Lista de anexos

Anexo 1: Matriz de consistencia

Anexo 2: Formas geométricas más comúnmente utilizadas en la iconografía textil no figurativa. (Tomado de: Reid,2008:XXIII)

Anexo 3: Ficha ILAM

Anexo 4: Modelo de ficha de análisis historiográfico artístico creado por la autora

Anexo 5: Modelo de cuestionario para entrevistas a artesanas textileras de Lambayeque creado por la autora

Anexo 6: Mapa del departamento y región Lambayeque

Resumen

El primer objetivo general de la investigación, fue formular una propuesta de Gestión Cultural a partir del análisis del Derecho de la Cultura vigente en el país, así como de las principales experiencias de gestión pública y privada, para la formulación y diseño de políticas que logren la Revitalización del tejido de telar de cintura de Lambayeque, región situada en la parte noroccidental del Perú y ribereña al Océano Pacífico. Se responde así al problema del grave peligro de pérdida total y deterioro continuo en que se encuentra. El segundo objetivo general, dentro del contexto científico humanístico de la Historia del Arte fue realizar un estudio historiográfico artístico de esta técnica.

Los Resultados han confirmado las dos hipótesis: La primera, que el tejido de telar de cintura lambayecano –y algunas de las prendas que con éste se elaboran-, constituyen un bien cultural inmaterial, esto es, un conocimiento o saber colectivo ancestral, desarrollado desde la época precolombina y que aún continua practicándose en algunos distritos de dicha región, con la técnica originaria, utilizándose materias primas naturales como el algodón pardo y la lana de oveja, conservándose una estética (diseños, motivos iconográficos y paleta cromática) propios. Y la segunda, que debido a su gran importancia, valor y significados históricos, culturales y artísticos, toda política, – liderada por el Estado Peruano-, deberá integrar a todos los organismos públicos *ad hoc* coordinando sus competencias e integrando al sector privado –empresas y organizaciones comunales o artesanales-, considerándose los criterios técnicos de la Revitalización, la sostenibilidad, el desarrollo humano y la Responsabilidad Social, para la salvaguarda de este valiosísimo arte.

Palabras clave:

Revitalización/ Salvaguardia/ Patrimonio Cultural Inmaterial/ Artesanía/ Tejido en telar de cintura/ Arte/ Algodón Pardo/ Cultura Lambayeque/ Derecho Peruano de la Cultura.

Abstract

The main objective of this research is to create a Cultural Management proposal to get the Revitalization of the waist of loom from Lambayeque, a region located at the north occidental zone of Peru, riparios at the Pacific Ocean. It answers to the threat danger of the disappearance and continuous loss that it has. To get that, -in the scientific and humanistic context of the Art History and of the social technology of the Cultural Management-, it has developed an art historiographic study of that technique, the analysis of the Peruvian Cultural Law, and of the main public and private practices, to design policies to avoid such disappearance.

The Results has confirmed two hypotheses: The first one, that the waist of loom technique from Lambayeque region, -and some of the garments done by it -, are an immaterial cultural good, that is, a traditional awareness, which has been developed since the Precolumbian times, which is still developing itself in some districts of that region, with the original technique, by using natural resources such as the native cotton and the sheep wool, with an own Aesthetic (designs, iconographic motifs and colors). The second hypothesis is about its great importance, value and historical, cultural and aesthetic meanings. So, every policy, -led by the Peruvian State-, should integrate to all the public and private organisms (enterprises and communities and artisans organizations too), taking care about the Revitalization criteria, the Sustainability, the Human Development, and the Social Responsibility, to Safeguard this highly esteemed art.

Key Words:

Revitalization/ Safeguard/ Immaterial Cultural Heritage/
Intergenerational Transmission/ Waist Loom/ Lambayeque Region/
/Peruvian Culture Law.

INTRODUCCIÓN

1. El problema de investigación

1.1. *Planteamiento*

Monsefú, Túcume, Ferreñafe, Incahuasi, Cañaris, Mórrope, Éten y Motupe, son algunos distritos de la norteña región de Lambayeque, donde desde hace más de mil años¹ y hasta el presente, aún se tejen con la antigua técnica del telar de cintura, prendas tales como fajas, mantos, entre otras. Se conoce, gracias a la investigación Etnohistórica que, desde el antiguo Perú, los hombres, mujeres y niños, trabajaron esta técnica textil, para su consumo personal-familiar y la llevaron a cabo paralelamente a sus quehaceres agropecuarios o de cualquier otra índole. Asimismo, numerosos hallazgos arqueológicos han confirmado el uso de telar de cintura en distintas zonas del país. Así, Anne Marie Hocquenghem, identificó la existencia de la práctica del telar de cintura, en representaciones dibujadas en ceramios Moche, a las que denomina “escenas de fabricación de artesanías”².

Desde el Perú antiguo se utilizaron dos tipos de telares: el telar de cuatro estacas y el telar de cintura. Este último resultó ser de uso predilecto pero no exclusivo en la zona norte del país, -tanto en la costa como en la sierra-. En Lima, por ejemplo, la Arqueóloga Isabel Flores Espinoza, como fruto de su gestión en el proyecto de puesta en valor del sitio arqueológico “Waka *Pucllana*”, asociado a la cultura *Ychma* (hacia el año 900 D.C.), desarrollado con la Municipalidad

¹ Según Kauffmann, la Cultura Lambayeque floreció en el Horizonte Medio (950 d.C. – 1100 d.C.), (Kauffmann, 2002:34). Elba Manrique considera que la Cultura Lambayeque tuvo su apogeo cultural entre los años 900 d.C. y 1200 d.C., (Manrique, 1999a:484).

² Hocquenghem, 1989: 85.

de Miraflores, ha encontrado restos de un telar de cintura, con todos sus implementos, en la ahora denominada *Waka Pucllana*³.

De otro lado, el historiador Waldemar Espinoza Soriano señala que, a mediados del siglo XVI, es decir, a la llegada de los españoles, se han identificado a diversidad de artesanos especializados, entre los que se hallaron tejedores⁴, quienes se dedicaron a exclusividad a este oficio, para su consumo propio y para tributar al Estado (*Tawantinsuyu*).

La continuidad histórica del telar de cintura se verifica en la época colonial, con el registro iconográfico logrado por las acuarelas mandadas a realizar por orden de Jaime Baltazar Martínez de Compañón, Obispo de Trujillo, (que por entonces comprendía los Departamentos de Cajamarca, Piura, La Libertad y Lambayeque). No obstante la expresa prohibición de la corona española a la población indígena, del uso de vestimenta autóctona durante el siglo XVIII, no se logró suprimir del todo el uso del telar de cintura. Al respecto, Rosalía Avalos de Matos, al presentar la obra sobre el vestido tradicional peruano de Luisa Castañeda, precisa con relación al proceso de transformación de la vestimenta indígena, que la nascente industria textil representada por obrajes y chorrillos, pretendió eliminar la manufactura del hilado y tejido domésticos para así favorecer la economía del encomendero⁵.

De lo expuesto, mal podría interpretarse que la industria textil nació durante la Colonia. Más bien se originó en tiempos precolombinos, en los cuales dicha producción debía rendir incluso para el pago del tributo correspondiente al *Tawantinsuyu*. Y que, por el tipo de prendas que con este tipo de telar se realizan, dicha producción textil era en gran parte ejecutada con el telar de cintura.

Posteriormente, con el decaimiento de los obrajes durante la República, el telar de cintura continuó operando pero a escala familiar, facilitando un consumo a ese nivel, lo cual posibilitó que algunas de aquellas prendas con esta técnica elaboradas, lleguen hasta nuestros

³ Flores, 2005:62.

⁴ Espinoza, 2005: s/p.

⁵ Castañeda, 1981:11.

días. Sin embargo, ya en la década de 1980, el historiador de arte peruano Francisco Stastny, lamentaba el desconocimiento de la problemática de la textilería de estos días, tan bien como se conoce la de tiempos arqueológicos. El autor exponía su extrañeza ante la casi total falta de colecciones representativas en los museos estatales de la textilería actual, postulando la urgencia de que: “Se emprendan estudios sistemáticos de los tejidos...y que se integren colecciones representativas de telas y vestidos típicos de las diversas regiones, mientras aún sea posible hacerlo.”⁶

De otro lado, en nuestro país, a diferencia de otros países latinoamericanos, existe un problema de interpretación jurídica y de desconocimiento de las normas legales vigentes aplicables a ciertas manifestaciones culturales como el tejido de telar de cintura lambayecano, lo cual dificulta no solo la eficacia y eficiencia en su gestión cultural, sino su salvaguarda y revitalización.

En efecto, actualmente en el Perú, forma parte del sentido común no solo la existencia de Leyes de protección del medio ambiente, sino de un Derecho del Medio Ambiente o Derecho ambiental. Mas no era así unas décadas atrás, en que no se reconocía la autonomía científica de tal disciplina jurídica. Ocurre lo mismo con el Derecho de la Cultura, que, a pesar de la vigencia de Leyes aplicables a nuestro tema de investigación, el Derecho no reconoce académicamente aún, la autonomía y la existencia de la Disciplina del “Derecho de la Cultura”, llamándosele “Legislación Cultural”⁷. La importancia para nuestro tema de investigación radica en que, el Derecho de la Cultura, sí comprende un amplio marco de protección para este tipo de bienes culturales, así como la normatividad necesaria para el ejercicio de la Gestión Cultural que tienda y promueva el Desarrollo Humano. El tejido de telar de cintura de la región Lambayeque constituye un bien cultural inmaterial, integrante del Patrimonio Cultural de la Nación. Como tal, su salvaguarda y

⁶ Stastny, 1981:212.

⁷ La autora de la presente investigación, ha creado, desarrolla y dicta actualmente la asignatura “Legislación Cultural”, en el Diplomado de Gestión Cultural, del Instituto Superior Pedagógico del Museo de Arte de Lima.

revitalización están ordenadas por la Ley especial, pero a pesar de ello, no se ejecutan políticas públicas ni privadas, debido a la falta de una adecuada interpretación jurídica de la norma legal *ad hoc*.

La situación problemática planteada se halla profundamente vinculada con el concepto de Desarrollo que empleamos, el que a su vez se halla ligado al de Diversidad Cultural, cuyo fortalecimiento y preservación es uno de los objetivos esenciales, de las Naciones Unidas en general y de la UNESCO en especial⁸. El investigador Raúl Romero hace énfasis en ello, al sostener que resultaría propicio el fomento, dentro de un contexto democrático, del pluralismo cultural para los intercambios culturales (por ejemplo, en el caso de la producción artesanal de objetos elaborados con telar de cintura en Lambayeque), y para el desarrollo de las capacidades creadoras de los pobladores de dicha región⁹. Asumimos la conclusión del Doctor Romero, sobre nuestra diversidad creativa, respecto de que no es conveniente tratar sobre Cultura y Desarrollo separadamente, puesto que se correría el riesgo de excluir en un mismo caso el Desarrollo Humano del Participativo¹⁰.

1.2 Formulación

Respondemos a las siguientes interrogantes:

- ¿Es el tejido de telar de cintura de Lambayeque, patrimonio cultural?
- ¿Es el tejido de telar de cintura de Lambayeque y las prendas realizadas con éste, originarios de esta región?
- ¿Cuál es su significación histórica, artística, cultural?
- ¿En qué consiste la técnica del tejido de telar de cintura? ¿Qué materias primas naturales y no naturales se emplean?
- ¿Cuáles son los diseños, motivos (la iconografía) y colores, originarios de la región Lambayeque?

⁸ Véase el Convenio sobre Diversidad Cultural UNESCO 2001.

⁹ Romero, 2005:43.

¹⁰ Romero, 2005:48.

- ¿Cómo se transmite y enseña actualmente esta técnica?
- ¿Qué entidades públicas tienen competencia para conservar y preservar este arte originario en la región Lambayeque?
- ¿Qué entidades privadas tendrían responsabilidad social en la conservación y preservación de este arte Lambayecano?
- ¿Qué otros actores pueden identificarse para la gestión cultural y revitalización del tejido de telar de cintura de Lambayeque?
- ¿Qué medidas a nivel público y privado pueden proyectarse y ejecutarse para revitalizar este arte originario?
- ¿Qué criterios técnicos y qué principios podrían recomendarse para salvaguardar esta ancestral técnica?

Tal como se ha expuesto en el planteamiento, en Lambayeque, se conserva aún, en muy pocos lugares, la técnica textil de telar de cintura, que se encuentra en progresiva desaparición ante la falta de expresas políticas públicas y privadas que la salvaguarden. Por lo que, estas interrogantes nos dirigen a plantear dos aspectos fundamentales: ¿Cuán importante, valiosa y significativa es la técnica textil de telar de cintura lambayecana? Y, ¿Cómo proteger o mantener vivo este conocimiento ancestral?

1.3 Justificación

La importancia del aspecto descriptivo de la presente investigación, -que abarca a la disciplina de la Historia del Arte, en la especialidad del Arte Popular Peruano-, radica en que constituye un aporte a solucionar el problema de conocimiento: el saber o conocimiento tradicional del tejido de telar de cintura de Lambayeque, de los objetos con los que se realiza esta labor y de los productos que son resultados del mismo. Dicha técnica artística es un bien cultural inmaterial integrante del Patrimonio Cultural de la Nación, del cual es

poseedor la región lambayecana. Se describen la técnica, los materiales e instrumentos utilizados, tanto como las prendas elaboradas con éstos; analizándose la evolución histórica y los significados culturales que ella ha tenido en los distintos estadios del Perú antiguo: Precolombino e Inca; Colonial, Republicano y Contemporáneo, por tratarse de una manifestación de cultura viva.

La presente investigación abordó también un problema tecnológico, en el sentido de que ha formulado propuestas de las acciones más adecuadas que puedan evitar la extinción de la producción de esta técnica y de sus productos, ante la falta de políticas públicas, privadas o de gestión mixta que asuman tal problemática. En efecto, en cuanto a la gestión cultural, se planteó el modo cómo ha de conservarse el bien cultural mencionado, es decir, cómo gestionarlo de un modo sistémico, en el que puedan participar los principales agentes de la sociedad, del ámbito público y privado. En suma, se ha planteado la revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano, significado jurídico contenido en el artículo 24° de la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, Ley Nro. 28296; el cual comprende un conjunto de acciones a emprenderse, tales como, la Identificación, la Documentación, el Registro, la Investigación propiamente dicha, la Preservación, la Promoción, la Valorización y la Transmisión; a efecto de que no desaparezca del todo dicho bien cultural inmaterial.

Para todo ello, resultó urgente discriminar, -porque nos enfrentábamos a problemas de naturaleza conceptual, aún no desarrollados en el país-, cuál era nuestro concepto de autenticidad cultural. De lo contrario, como lo advierte Raúl Romero, podrían haberse dado tergiversaciones como el considerar que para nuestra propuesta, lo rural es lo único preservable, pensando en que los productos que se fabrican con telar de cintura, tal vez ahora, por competir en ventas artesanales, ya no sean las prendas de vestir autóctonas, sino más bien productos modernos, que sean más atractivos al turista: Una mochila, una cartera o bolso, una porta laptop, etc. Al respecto, la UNESCO considera que las expresiones tradicionales de las zonas rurales, están en peligro de desaparición y

que sí merecen una atención urgente en materia de conservación. Pero esta sola concepción de autenticidad cultural (es decir lo rural como lo único genuinamente representativo de una cultura, pues lo urbano moderno no se habría ganado aún el derecho de ser objeto preservable), ignora que, en varios países de la región, hay muchas "expresiones híbridas" que, como diría García Canclini, están al borde de lo rural y de lo urbano, de lo tradicional y de lo moderno, y que como tales, pueden desaparecer en cualquier momento, o evolucionar, sin que nadie registre su historia¹¹.

De otro lado, se ha considerado desde el punto de vista del impacto económico y social, revitalizar el tejido de telar de cintura de la región Lambayeque, podría significar, un realce de las ventas artesanales de los productos elaborados con esta tradicional técnica. Nos planteamos la interrogante: ¿Qué implica ejercer esta libertad de iniciativa en el mercado? En los términos utilizados por el Premio Nobel de Economía Amartya Sen¹², podríamos decir que nos planteamos la tesis de libertad-eficiencia (en el mercado), versus libertad-problemas no equitativos, los cuales se presentan simultáneamente. Los problemas de inequidad tienen que ser puestos en agenda -y en agenda de gestión cultural, consideramos nosotros-, especialmente los que privan de lo fundamental y arrojan a la pobreza, y aquí debiera haber un apoyo e intervención directa del gobierno¹³ o de los representantes del Poder Ejecutivo que deberían trabajar en estrecha comunicación, con las organizaciones populares de artesanos que sí existen en la región materia de nuestro estudio.

En cuanto al sentido de la valoración de los bienes culturales producidos por los sectores que manifiestan diversidad cultural en sus expresiones o bien han sido inveteradamente excluidos por una sociedad determinada, en este caso, la "artesanía" producida por el telar de cintura lambayecano, se ha seguido a Sen nuevamente, para quien lo importante no es argüir a favor del valor único de cada

¹¹ En aplicación de la presunción *Jure et de Jure* contenida en el artículo III del Título Preliminar de la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, Ley Nro. 28296.

¹² Sen, 2000:119 y 120 (traducción de la autora).

¹³ *Ibidem*.

cultura, sino más bien, abogar a favor de la necesidad que existe para algunos sofisticados, en comprender que las influencias culturales se cruzan tanto como lo hacen nuestras capacidades de disfrutar productos de otras culturas de otros lugares. En síntesis Amartya Sen advierte que: “No debemos perder nuestra habilidad de comprendernos los unos a los otros y de disfrutar los productos culturales de diferentes países en el apasionado llamado a su conservación y pureza”¹⁴.

Otro de los aspectos de gran importancia en la situación problemática de nuestro tema, lo constituyó la urgencia y necesidad de emprender acciones de aliento y apoyo en la adaptación de los conocimientos tradicionales a los cambios socio-económicos y culturales, en particular, en términos del mantenimiento de su funcionalidad y su conexión dinámica con las prácticas de los individuos de las propias comunidades lambayecanas. Para ello, se consideraron materia de análisis para la presente investigación, las políticas públicas relacionadas con la artesanía, que son ejecutadas por el Estado, tales como las del Ministerio de Comercio Exterior y Turismo¹⁵:

“... el gobierno peruano considera necesario que el desarrollo de la actividad artesanal vaya de la mano con la proyección del crecimiento turístico. En este sentido, el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo cuenta con una Dirección Nacional de Artesanía, dentro de su Vice ministerio de Turismo, la cual busca llevar a cabo acciones que contribuyan eficazmente a fortalecer, impulsar y desarrollar el sector artesanal de nuestro país.”

Así, el MINCETUR ha propiciado la creación de los llamados Centros de Innovación Tecnológica de Artesanía y Turismo –CITEs-. Son instituciones que trabajan para elevar la competitividad de la producción artesanal en los mercados externo, interno y turístico, así como el fomento del desarrollo turístico de las zonas aledañas, en su mayoría rurales, donde estos centros se establecen. Estos CITEs, están articulados, a través de la Oficina de Centros de Innovación Tecnológica de Artesanía y Turismo –OCITEs-; ente facilitador de estos centros, cuyo fin es fortalecerlos para el cumplimiento de sus objetivos, en relación a la transferencia e innovación tecnológica a los

¹⁴ Sen, 2000:244 (traducción de la autora).

¹⁵ Ministerio de Comercio Exterior y Turismo [En Línea] Consulta: 29.01.2012.

artesanos y el apoyo que les brinda para el aumento de su productividad y competitividad; contribuyendo al incremento de puestos de trabajo y a la reducción de la pobreza en el ámbito de acción de cada CITE.¹⁶

2. Marco referencial

2.1. Antecedentes

Sobre la textilería del antiguo Perú, solo existen algunos estudios genéricos: A. Taullard¹⁷ realizó una de las primeras referencias a los ponchos y textiles sudamericanos a mediados del siglo XX, sin mencionar a ninguna pieza lambayecana. Dos décadas después, John Murra¹⁸ aportó sobre la función social del tejido como técnica ancestral. Jorge Muelle y James Vreeland¹⁹, sistematizaron la terminología del quehacer textil, la cual sigue siendo utilizada en investigaciones sobre dicho tema. Francisco Stastny²⁰, teorizó las principales técnicas artesanales tradicionales, desde la óptica de la Historia del Arte Popular Peruano. Rogger Ravines²¹, trató sobre las tecnologías andinas brindando una detallada descripción del telar de cintura. Gail Silverman²², se ocupó sobre el aspecto iconográfico de los tejidos cuzqueños. Sara Acevedo²³ profundizó sobre la textilería republicana. M. Benavides²⁴, trató sobre textiles arqueológicos Wari, -de gran influencia en los Lambayeque-. Federico Kauffmann Doig²⁵, no ha sido superado en erudición en cuanto a la textilería Paracas.

¹⁶ Ministerio de Comercio Exterior y Turismo [En Línea] Consulta: 29.01.2012.

¹⁷ Taullard, 1949, obra citada.

¹⁸ Murra, 1975, obra citada.

¹⁹ Muelle y Vreeland, 1983, obra citada.

²⁰ Stastny, 1988, obra citada.

²¹ Ravines, 1978, obra citada.

²² Silverman, 1994, obra citada.

²³ Acevedo, 1999, obra citada.

²⁴ Benavides, 1999, obra citada.

²⁵ Kauffmann, 1999, obra citada.

Y, con relación a los textiles arqueológicos Lambayeque (900 d.C. a 1100 d.C.), solo Vreeland²⁶ y Elba Manrique han abordado específicamente el tema. No es distinto el caso de la textilería contemporánea de la región Lambayecana, en la que solo se ha realizado investigación en proyectos relacionados al Turismo²⁷.

2.2. Marco teórico-conceptual

La investigación se realizó desde el punto de vista de la Gestión Cultural, nueva y multidisciplinar visión de la Gestión Empresarial²⁸. Se tomó de base a la Historia del Arte Peruano y del Arte Popular en sí, con una perspectiva de salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial peruano y de generación del Desarrollo Humano. Para ello se recurrió auxiliariamente a la Arqueología, a la Antropología –en su rama del Folclore-, tomando de ellas, los conceptos que fueron útiles para la documentación de la técnica del tejido de telar de cintura lambayecano. Nos referimos concretamente a la Textilería, entendida como el arte de procesar las distintas fibras vegetales y animales, y, con el empleo de distintos instrumentos tales como la rueca, el huso, el *piruro*, la *pushca*²⁹, el telar de cintura en sí. Con toda la variedad de sus productos a través de la Historia.

Desde el punto de vista de la Historia del Arte del Perú, se analizaron los significados históricos y culturales de esta manifestación, en los distintos estadios históricos. La Antropología y la Folclorología permitieron los significados de la realidad actual. Se verificó a cada paso, la trascendencia y originalidad de estos bienes culturales, distinguiéndose los aportes indígenas de los españoles.

Un factor de suma importancia para la presente investigación ha sido el humano, en la manufactura de las prendas de telar de cintura.

²⁶ Vreeland, 1999, obra citada.

²⁷ MINCETUR, 2009, obra citada; y, Proyecto FIT-Perú, 2007, obra citada.

²⁸ Bonet y otros, 2001:16.

²⁹ La *Pushca* es un instrumento pre-colombino, lo utilizan para hilar y consta de dos partes el peso de cerámica denominado "*piruro*" y el "*pushcatillo*" o cuerpo. Tomado de: Luna, 1977:22.

perspectiva de gran interés de la Historia del Arte, que ha privilegiado la vida de los artistas o productores y de las asociaciones que ellos conforman para el desarrollo de su actividad artesanal, sin menoscabar la importancia del contexto de producción de sus técnicas y productos. Y en esa línea de trabajo, se abordó el cuestionamiento o conflicto teórico en la definición del Arte en contra de la Artesanía. Tema que es de interés común con la Antropología, en el entender del Francisco Iriarte:

“Para la Antropología, se consideran como pertenecientes al arte, cosas tales como el vestido o el adorno corporal; la decoración de la cestería, la pintura o el modelado de la alfarería o la proa de una lancha y el pilar tallado de un edificio, las alfombras y el decorado de vasijas de lagenaria y todas las formas de danza, música y narración, que deben ser examinadas desde el punto de vista de su componente estético y su conexión con otras expresiones de la vida social: Tecnología, Economía, Mitología, Religión.”³⁰

Se ha considerado que la labor individual del textilero artesano, puede bien llegar a ser un factor de desarrollo comunitario, en un mundo contemporáneo donde ya resulta un imperativo ético reconocer la Diversidad Cultural, tal como lo ha postulado el Convenio de la UNESCO sobre Diversidad Cultural, suscrito el año 2001, el cual en su artículo tercero, ha establecido:

“La diversidad cultural, amplía las posibilidades de elección que se brindan a todos; es una de las fuentes de desarrollo, entendido no solamente en términos de crecimiento económico, sino también como medio de acceso a una existencia intelectual, afectiva, moral y espiritual satisfactoria.”³¹

La técnica del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque constituye un conocimiento tradicional. El reto esencial es asegurar su transmisión intergeneracional dentro de la región Lambayeque. Es un bien cultural integrante del Patrimonio Cultural Inmaterial del Perú. Así lo ha establecido el Convenio de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, suscrito en el año 2003: “...los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y

³⁰ Iriarte, 2000:313.

³¹ Convenio Unesco sobre Diversidad Cultural, 2001 [En línea]. Consulta: 12.05.2011

técnicas que las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los que los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural.”³²

Es por ello que, el objeto de nuestra investigación ha consistido en parte, en la descripción de la técnica del tejido de telar de cintura lambayecano, sus conocimientos implícitos y su transmisión intergeneracional, así como las prendas de vestir que con éste se elaboran. Y se constató que ambos, tanto la técnica como las prendas que son su producto, guardan las características señaladas por la Unesco para ser consideradas Patrimonio Cultural Inmaterial³³:

“...se transmite de generación en generación; es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia; infunde a las comunidades y los grupos un sentimiento de identidad y de continuidad; promueve el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana; es compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes; cumple los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.”³⁴

3. Objetivos

3.1. *Objetivos generales*

- a. Diseñar propuestas de políticas públicas y privadas de Gestión Cultural para lograr Revitalización del tejido de telar de cintura de Lambayeque, en base a la documentación historiográfica artística.
- b. Documentar en el contexto humanístico de la Historia del Arte, la técnica del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque.

³² Convenio Unesco de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, 2003 [En línea]. Consulta: 12.05.2011.

³³ Convenio Unesco de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, 2003 [En línea]. Consulta: 12.05.2011.

³⁴ *Ibidem*.

3.2. Objetivos específicos

- a. Elaborar un catálogo de prendas originarias tejidas en telar de cintura de la región Lambayeque.
- b. Elaborar un catálogo de prendas no originarias tejidas en telar de cintura de la región Lambayeque.
- c. Inventariar los materiales naturales empleados.
- d. Identificar los principales motivos iconográficos propios y locales de la región.
- e. Identificar la paleta cromática de las prendas elaboradas en tejido de telar de cintura de la región.
- f. Diseñar políticas públicas para la revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque.
- g. Diseñar políticas privadas para la revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque.

4. Hipótesis

4.1. Primera hipótesis

La técnica del tejido de telar de cintura de Lambayeque y las prendas que con éste se elaboran, integran el Patrimonio Cultural Peruano, al constituir un conocimiento o saber colectivo que se ha elaborado desde la época precolombina evidenciando una estética (diseños, motivos iconográficos y paleta cromática), propios. En la actualidad, se practica únicamente en algunas localidades, hallándose en grave peligro de desuso y desaparición, ante la falta de medidas de salvaguarda, compitiendo en el mercado, bajo el libre juego de la oferta y la demanda, como simple artesanía.

4.2 Segunda hipótesis

El Derecho de la Cultura peruano vigente en el país, comprende un amplio marco de protección para lograr la Revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano -y las prendas realizadas con éste-, así como la normatividad necesaria para el ejercicio de la Gestión Cultural adecuada a dicho bien cultural inmaterial, integrante del Patrimonio Cultural de la Nación. A pesar de ello, no se ejecutan políticas públicas ni privadas, debido a la falta de una adecuada interpretación jurídica de la norma legal *ad hoc*.

5. Método

5.1 Tipo y diseño de investigación

Nuestra investigación se ha realizado desde el punto de vista de la Gestión Cultural, nueva disciplina científica que resulta de la aplicación de las Ciencias Administrativas a los planes, proyectos y programas sobre Cultura. Se ha tomado de base a la Historia del Arte Peruano y del Arte Popular según sus fases o modos históricos: El arte prehispánico o antiguo y el arte popular tradicional; con una perspectiva de salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial peruano y de generación del Desarrollo Humano.

Se ha utilizado el método científico en su función descriptiva en tanto identificación, análisis y clasificación de las diversas características de los hechos, fundamentando el conocimiento sistemático, racional y objetivo que es propio de la ciencia; y en particular, el método histórico, cuyo propósito, al decir del estudioso Roberto Ávila³⁵, es el "...indagar sistemáticamente y evaluar de modo objetivo los hechos del pasado, desde una perspectiva que enfatiza el

³⁵ Ávila, 1990:32 y 33.

desarrollo social, económico, cultural, educativo e intelectual. Describir e interpretar lo que era, proporcionando información para comprender el presente a la luz de los sucesos y progresos del pasado.”

6. Variables

Para verificar las hipótesis primera y segunda planteadas en nuestra investigación, establecimos el estudio de dos grandes grupos de variables. Las primeras relacionadas al problema de conocimiento sobre las características artístico-culturales de esta manifestación artesanal, el tejido de telar de cintura de la región Lambayeque, tales como: su procedencia, significados históricos, artísticos y culturales; la descripción de las prendas de vestir originarias de esta región, elaboradas con la técnica materia de estudio, así como la descripción de otros productos distintos, elaborando los catálogos respectivos. Investigamos, asimismo sobre los aportes españoles en el diseño de estas prendas de vestir o uso; y el uso de prendas originarias en la actualidad. Se ha analizado también al tejido de telar de cintura de Lambayeque como arte y como artesanía. Se ha descrito y documentado esta técnica, detallando el proceso de elaboración de una prenda en el mismo, identificando sus instrumentos empleados y su funcionamiento. Las materias primas naturales y no naturales empleadas han sido también nuestro objeto de estudio, en especial, el algodón nativo o "Pardo". Finalmente, a este grupo de variables pertenece la que desarrolla el análisis iconográfico de los diseños y motivos originarios textiles de la región lambayecana.

El segundo grupo de variables se refieren a la segunda hipótesis planteada, el problema tecnológico, vale decir, sobre cómo gestionar culturalmente la Revitalización de este bien que es Patrimonio Cultural Inmaterial de Lambayeque: se realizó un directorio de artesanas que emplean aún la técnica del tejido de telar de cintura en esta región; la relación de agrupaciones de artesanas textileras, además de investigar

sus potencialidades como medio de Desarrollo Humano regional. Se ha tratado asimismo de la Transmisión intergeneracional y de la enseñanza actual de esta técnica milenaria. Se han analizado sistemáticamente las competencias del Estado peruano en cuanto a la Revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque; las políticas públicas, sus antecedentes y la evolución histórica, revisando las propuestas contemporáneas. De igual modo, se han analizado las oportunidades que los agentes privados tienen en la gestión cultural de Revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque; las políticas privadas, análisis de antecedentes, casos y proyectos. La responsabilidad social como factor esencial también ha sido analizada, así como otros actores fundamentales como las agrupaciones de artesanos, etc. Finalmente, se plantearon los criterios técnicos para la salvaguardia y revitalización de esta valiosa manifestación. Y, los principios básicos que consideramos deben guiar a las políticas públicas y privadas para gestionar culturalmente la revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque.

6.1. Definición conceptual

La descripción de la técnica del tejido de telar de cintura lambayecano y de sus productos, sus diseños, formas y estética en general, implicará, con la toma de decisiones y emprendimiento de acciones adecuadas, la elevación de la conciencia y de la autoestima colectiva local y nacional, respecto de que, estos bienes culturales son patrimonio inmaterial, tal como lo establece el artículo 1° en su numeral segundo, de la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación:

“Integran el Patrimonio Inmaterial de la Nación las creaciones de una comunidad cultural fundadas en las tradiciones, expresadas por individuos de manera unitaria y grupal, y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad, como expresión de la identidad cultural y social, además de los valores transmitidos oralmente, tales como..., el saber y el conocimiento tradicional, ya sean artísticos,..., tecnológicos, ...,

folclóricos,..., los conocimientos colectivos de los pueblos y otras expresiones o manifestaciones culturales que en conjunto conforman nuestra diversidad cultural.”³⁶

El concepto de Revitalización es un término jurídico de alcance internacional, contemplado por el numeral 24° de la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación. Éste, ha dispuesto un derrotero técnico de acciones a emprenderse para que este tipo de bienes culturales inmateriales no se extingan. A dicha norma legal se debe el título de nuestra investigación, “Revitalización...”, pues pretende plantear acciones para que este conocimiento y saber tradicional y sus productos no se extingan o pierdan: “La protección de los bienes inmateriales del Patrimonio Cultural de la Nación comprende su identificación, documentación, registro, investigación, preservación, promoción, valorización, transmisión y revitalización.”³⁷

De modo más específico aún, el Derecho ha definido esta tipología artística ancestral aún vigente, a través de la Resolución Directoral Nacional Nro. 1207/INC, publicada el 10.11.2004; que conceptúa a los bienes inmateriales de la siguiente manera: “El saber y conocimiento tradicional-artístico y/o tecnológico y folklórico.”³⁸ También en el cuarto numeral de esa misma norma administrativa, define:

“Se entiende por patrimonio cultural inmaterial a los conocimientos y saberes –así como los instrumentos objetos y artefactos y espacios culturales asociados con ellos-, que las comunidades, los grupos y los individuos, reconocen como parte de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial transmitido de generación en generación, es recreado permanentemente por las comunidades y grupos en función de su medio, de su interacción con la naturaleza y de su historia y les proporciona sentimiento de identidad y de continuidad, contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y de la creatividad humana.”³⁹

Finalmente, precisamos que la Gestión Cultural articulará el problema de conocimiento de esta investigación, con el problema tecnológico, es decir, la acción sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial,

³⁶ Ley Nro. 28296, artículo 1°, numeral 2.

³⁷ Ley Nro. 28296, artículo 24°.

³⁸ Artículo 3° de la Resolución Directoral Nro. 1207/INC.

³⁹ Artículo 4° de la Resolución Directoral Nro. 1207/INC.

empleando las herramientas propias de la Gestión Administrativa, y las potencialidades de todos los agentes integrantes de la sociedad peruana, en el ámbito público y privado, que tengan competencia y responsabilidad social para ello.

6.2 Definición Operacional

Siendo necesario explicitar⁴⁰ los medios utilizados en la presente investigación, para determinar si la manifestación cultural en cuestión reúne las características para ser declarada un bien cultural inmaterial, y que, siendo así, se planteen medidas para su Revitalización y Salvaguarda, para determinar si el tejido de telar de cintura lambayecano es Patrimonio Cultural Inmaterial de la nación, se han verificado a través de la Documentación, sus características formales y no formales, utilizando la Ficha de Análisis Historiográfico – Artístico (Anexo 4). La transmisión intergeneracional y la técnica artesanal en sí, se han verificado con las entrevistas a artesanas textiles utilizando un cuestionario previamente elaborado (Anexo 5). Las características netamente históricas y arqueológicas, que constituyen antecedentes de este arte milenario, se han verificado con el desarrollo de las variables contenidas en el primer capítulo de la primera parte de esta investigación. Otro tipo de características del arte tradicional materia de nuestra investigación, por las cuales merece la categoría de patrimonio cultural inmaterial del país, se han determinado tomando los criterios de referencia de la Ficha ILAM⁴¹ (Anexo 3) y con las variables definidas en el capítulo primero de la primera parte de este estudio.

La segunda parte de la presente investigación, ha desarrollado las variables vinculadas a la segunda hipótesis, verificando los distintos y aislados casos desarrollados en la región Lambayeque en los que se

⁴⁰ La Definición Operacional constituye un conjunto de respuestas o conductas observables, que expresan y agotan significado de un "constructo teórico". Es importante porque preserva el carácter empírico de la Ciencia, la cual debe remitirnos siempre a observaciones que permitan decir la verdad o la falsedad del enunciado que contiene dicho concepto. (Piscoya, 1987:171).

⁴¹ Tomado de: ILAM [En línea] Consulta:29.04.2011.

han intentado medidas de protección para el tejido de telar de cintura. Contrastando éstos con el Derecho Peruano de la Cultura vigente, se ha verificado la viabilidad de la toma de decisiones tanto en los ámbitos públicos como privado, aplicando el concepto de Gestión Cultural de Revitalización, del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque.

En suma, en cuanto a las fuentes empleadas, documentales o indirectas, se recurrió a Bibliotecas. En cuanto al carácter experimental de nuestra investigación, se recurrió a las fuentes directas, tomándose datos de la realidad del Universo y Población.

7. Participantes (Universo y población) y Temporalidad

El universo y población sobre la cual se ha desarrollado la presente investigación, es el Departamento y Región de Lambayeque, situado en la parte noroccidental del país. En su mayor parte corresponde a la llamada costa norte, pero abarca algunos territorios altoandinos al noroeste. Su territorio cuenta con una extensión de 14,231.30 km² y se divide 3 provincias:

- Chiclayo, con veinte distritos: Chiclayo, Cayaltí, Chongoyape, Éten, Puerto Éten, José Leonardo Ortiz, La Victoria, Lagunas, Monsefú, Nueva Arica, Oyotún, Pátapo, Picsi, Pimentel, Pomalca, Pucalá, Reque, Santa Rosa, Tumán y Saña;
- Lambayeque, con doce distritos: Lambayeque, Chóchope, Íllimo, Jayanca, Mochumí, Mórrope, Motupe, Olmos, Pacora, Salas, San José, Túcume; y,
- Ferreñafe, con seis distritos: Ferreñafe, Cañaris, Incahuasi, Manuel Antonio Mesones Muro –antes Tres Tomas-, Pítipo y Pueblo Nuevo.

La región Lambayeque es ribereña del Océano Pacífico por el Suroeste y limita con los Departamentos de Piura por el Norte, Cajamarca por el Este y La Libertad por el Sureste (véase el Anexo 6).

Nuestra investigación ha abarcado solo a los Distritos en los que hemos encontrado evidencia de tejido de telar de cintura: Chongoyape,

Éten, Puerto Éten, Monsefú, Santa Rosa, Motupe, Túcume, Ferreñafe, Cañaris e Incahuasi.

En cuanto al espacio temporal de esta investigación, no solo se ha abarcado el tiempo presente de la técnica artesanal de lambayecana, sino los antecedentes de la Cultura Lambayeque, es decir, desde el desarrollo de la cultura Moche en esta región (200 a 800 d.C, Intermedio Temprano o IV Fase de Apogeo Cultural), hasta el llamado Horizonte Medio (950 d.C al 1100 d.C.) que corresponden propiamente a la "Cultura Lambayeque". Se ha tomado la documentación de las piezas textiles halladas en el MBRU y en el MNAAHP.

8. Procedimientos de recolección de datos

Para recolectar información, para las fuentes documentales indirectas, es decir las piezas textiles en sí, se han utilizado técnicas documentales como el fichaje, con la "Ficha de análisis historiográfico - artístico", diseñada por la autora de la presente investigación. Para las fuentes directas, como Libros y otras publicaciones bibliográficas y electrónicas, se ha utilizado el fichaje de resumen y el textual. La elaboración de tablas para resumen conceptos y comparar la información registrada, ha sido útil en este sentido.

También se ha empleado la observación del telar de cintura y de su técnica de tejido *in situ*, en los talleres artesanales que se han visitado y en las entrevistas a las artesanas. Las visitas a las ferias artesanales de Lambayeque, han sido un gran aporte para la recolección de información.

PRIMERA PARTE:
EL TEJIDO DE TELAR DE CINTURA EN LA REGIÓN
LAMBAYEQUE

CAPÍTULO I

EL TEJIDO DE TELAR DE CINTURA EN LAMBAYEQUE
PREHISPÁNICO

1. Características y significados artísticos y culturales del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque

Ante la incontestable belleza de los tejidos realizados en telar de cintura de Lambayeque, apreciados tanto en Museos como en ferias artesanales y algunas colecciones privadas, en el presente capítulo respondemos, entre otras, a las siguientes interrogantes: ¿Es el tejido de telar de cintura en la región Lambayeque originario de dicha región? ¿Cuál es su significación histórica, artística, cultural? ¿Qué prendas de vestir son originarias de esta región? ¿Qué prendas tienen influencia española? ¿En qué consiste exactamente la técnica del tejido de telar de cintura en Lambayeque? ¿Qué piezas lo conforman y cuáles son sus nombres? ¿Cuál es el proceso de elaboración de una prenda en telar de cintura en esta región? ¿Cuál es su trascendencia o importancia histórica? ¿Qué materias primas se emplean? ¿Cuáles son los diseños, motivos y colores propios de Lambayeque?

1.1. Origen del tejido de telar de cintura en la Región Lambayeque: significado histórico

El espacio temporal de esta investigación abarca desde el Horizonte Medio, años 950 d.C.⁴² al 1100 d.C.⁴³ en los cuales se desarrolló la “Cultura Lambayeque”, hasta los tiempos contemporáneos. El fragmento de textil hallado en "Huaca Prieta" (Huaca Cortada, sitio arqueológico El Brujo, ubicado en el distrito de Magdalena de Cao, en La Libertad), data de 3000 a 4000 años a.C. y constituye el vestigio

Imagen 1



más antiguo de la textilería Lambayecana (Imagen 1). Aunque la técnica que emplea es el llamado “entrelazado”, su importancia radica en que contiene el motivo iconográfico más antiguo de la región: Una combinación de motivos marinos y terrestres, una serpiente – pez, inscrita en el estómago de un cóndor⁴⁴.

En efecto, aunque "Huaca Prieta" pertenece actualmente al Departamento de La Libertad, hasta fines del siglo XVIII perteneció a la llamada "Diócesis de Trujillo", a la cual perteneció también toda la

⁴² Mujica, 2007:23.

⁴³ Kauffmann, 2002:34.

⁴⁴ Mujica, 2007:57.

⁴⁶ Parroquias en la acepción actual.

⁴⁶ Parroquias en la acepción actual.

realizar una adecuada documentación del tejido de telar de cintura de la Región Lambayeque.

Jorge Zevallos⁴⁷ al respecto, sostiene que, para una visión prehistórica del territorio que entonces le fuera propio a la región Lambayeque, habría que agregársele, por lo menos, la extensión de las actuales provincias de Chepén y Pacasmayo, que hoy pertenecen al departamento de La Libertad y al mismo tiempo se separaría el actual distrito de Olmos, cuya prehistoria tiene la influencia de la lengua Sec y las costumbres procedentes de la región costera de Piura, a través de Sechura y Catacaos. El investigador precisa que⁴⁸, el territorio arqueológico de Lambayeque comprende aproximadamente, unos Doce Mil Kilómetros cuadrados, entre los departamentos de Piura, Cajamarca y La Libertad, y el Océano Pacífico. Señala que sus fronteras naturales son, por el Norte el desierto de Olmos, al Este las estribaciones andinas, al Sur el desierto de Cupisnique o San Pedro de Lloc y por el Oeste, el Mar. Indica que tiene más de 200 kilómetros de costa baja en la zona tórrida del Sur, con playas de fácil acceso, algunos puertos e innumerables caletas naturales. Siendo, casi la totalidad de la extensión que ocupa el departamento de Lambayeque, una dilatada llanura de terreno exuberante, surcada por los ríos La Leche, Lambayeque, y Saña, cuyas aguas corren de Este a Oeste y desembocan en el mar. Y que, habría que citar a los ríos de Motupe al Norte y Jequetepeque al Sur, de menor capacidad, pero que, como los tres grandes citados, en la prehistoria lambayecana, mantuvieron irrigaciones más o menos extensas, cuyos rastros han quedado hasta el presente.

Para lograr determinar el significado histórico de este conocimiento ancestral, constituye cuestión previa, ubicar históricamente a la Cultura Lambayeque, propiamente dicha. Elba Manrique⁴⁹, coincidiendo con Jorge Zevallos⁵⁰, señala que, en los valles del río Jequetepeque por el sur, hasta el río Motupe en el valle de La Leche, se propicia un fenómeno muy particular entre los años 800 y

⁴⁷ De Lavallo, 1999^a:18.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Manrique, 1999^a:481.

⁵⁰ Zevallos, 1999:86.

1300 d.C. Y que, el apogeo de este reino habría ocurrido aproximadamente entre los 900 y 1050 d.C., con el establecimiento de diversos centros de poder, como Batán Grande en el valle de la Leche y Túcume en el valle de Lambayeque⁵¹.

Zevallos Quiñones afirma que, a pesar de que las investigaciones arqueológicas confundieron *ab initio* a la cultura Lambayeque con la Chimú⁵², Arqueólogos como Wendell C. Bennett, Alfred Kroeber y Paul Kosok, la definieron como “un nuevo estilo en la costa norte que difiere del estilo Chimú o Moche”, a partir de la observación y análisis de su cerámica.

En el año 1948, Rafael Larco Hoyle, en su “Cronología Arqueológica del Norte del Perú”, empleó por primera vez, la denominación “Estilo Lambayeque”⁵³, puntualizando las características que identifican a la cerámica de esta época.

Mas, consideramos con Zevallos, que el término “estilo” es débil y limitado, pues se aplica teniendo en cuenta únicamente determinadas maneras de decorar objetos, sea mediante formas o diseños. Indica con acierto el autor, respecto a las limitaciones del término “estilo” con relación a una cultura que, no es posible pues “estilar” determinadas técnicas de regadío o Arquitectura, como tampoco es posible hacerlo respecto del idioma o las leyendas, ni es posible ir descubriendo los patrones o formas de vida y de pensamiento de una sociedad extinguida⁵⁴.

En el caso Lambayeque pues, es aplicable el término “Cultura” y no estilo, de acuerdo a la definición que en 1953 estableció la Mesa Redonda de la Arqueología Peruana:

“...designar como Cultura los restos materiales (...) que incluyan suficiente evidencia de la vida socio-económica como para poder afirmar que la cultura tratada difiere básicamente de otra.”⁵⁵

⁵¹ Manrique, 1999^a:484.

⁵² De Lavallo, 1999^a:15.

⁵³ Medina y Gheller, 2005:96.

⁵⁴ De Lavallo, 1999^a:18.

⁵⁵ *Ibidem*.

Tabla 1:

Cronología de la Cultura Lambayeque (Jorge Zevallos)

| Conquista europea | Conquista española | Lambayeque Colonial |
|---|--|--------------------------------|
| Horizonte tardío (Siglo XIV hasta 1532) | Estilo de Trujillo / Inca Reg. (Chimú, asa-estribo) | Lambayeque Tardío |
| Intermedio tardío (Desde el siglo XI hasta el siglo XIV) | Cajamarca / Lambayeque II Estilo serrano-costeño Tricolor (Crema/rojo-rojo-crema) Serie caballito. | Lambayeque (Medio fusional) |
| Horizonte medio (900 a 1100 años d.C.) | Mochicoide (Influencia serrana). Lambayeque I – transf. Lambayeque I “Cachacos” | Lambayeque clásico |
| Intermedio temprano (200 a 800 años d.C.) | Moche (Vicús en Lambayeque) | Lambayeque Pre clásico |
| Horizonte temprano (4000 a.C. a 200 a.C.) | Bícromo } Chavín Policromo } Monócromo } (Formativo) | Lambayeque Temprano |
| Precerámico (3000 a 4000 a.C.) | Precerámico | Lambayeque Precerámico |

La Cultura Lambayeque es singular y posee continuidad histórica desde el Precerámico según Zevallos⁵⁶, conforme se aprecia en la Tabla 1.

Con relación al significado histórico del tejido de telar de cintura de Lambayeque, resulta valiosa la información sobre la red hidrográfica de esta Región, pues conserva nombres de lugares en lenguas nativas, los cuales consideramos, deberían ser utilizados al identificar motivos propios de la textilería contemporánea:

“...el río de Lambayeque, a partir de la bifurcación del Tambillo, riega Pucalá, Calupe, Pomalca, Combo, Samán, Collud y Chiclayo. La acequia grande de Chiclayo reparte mediante once acequias, de las cuales tienen nombre indígena Samán, Quefe, Tonope, Cois, Chilape, Pulen y Yortuque. El río Éten o Lémep distribuye a Reque y Monsefú, este último paraje riega con las acequias de Alican, Callanca, Muisil, Poémape, Poncoy, Alcuchique...”⁵⁷

Además, como lo señala Zevallos:

“El gran canal del Taymi sirve con las acequias de Tulipe, Pátapo, Tumán, Conchucos, Jarrín (Picci), Chucupe, Luya, Fala, Chuchicol, Ferreñafe y Rompón. El río La Leche abastece por Mochumí, Túcume, Pacora, Íllimo, Jayanca, Mórrope, Sicán (Batangrande), Jotoro (La Viña), Sapape, etc.”⁵⁸

⁵⁶ Parte de la información tomada de: Zevallos, 1999:14.

⁵⁷ Zevallos, 1999:26.

⁵⁸ Zevallos, 1999:28.

De igual manera, consideramos que para el emprendimiento de acciones de Revitalización de los textiles elaborados en telar de cintura lambayecanos, los nombres nativos de las principales huacas⁵⁹ resultarían muy importantes para la documentación e identificación (denominación) de los mismos: En el área de los ríos La Leche y Lambayeque: La bandera, Zapamé, El complejo Batangrande; Jotoro; Patapón; Sasape; Solecape; Mirador; Chotuna, Chornancap: el complejo Túcume; Mocce; Tambo Real (Pósope), Cerro Arena, Luya, El complejo Pátapo; Pampa de Burros, Cerro Magín (Chongoyape). En el área del río Chancay-Éten (Lemep): La Cría, Collús, Calupe, Pacherrres, el complejo Saltur, la Capilla (Collique), cerro Corbacho (Saña), Santequepe; cerro Guitarra (Ucupe); Songoy, La Teodora, Cerro Colorado, Callanca (Reque), Sian o El Taco (Éten). Hacia el lindero con Cajamarca: Las Minas (Oyotún), La Huaca del Cuy, Sintupaya, El Chino (Nanchoc). En las actuales provincias de Chepén y Pacasmayo: Estacas, San José, Moro-Moro, Cerro de Chepén, El complejo Pacatnamú, Sisnán, Singán, Poémape, Farfán, Facio, Pañí, El complejo Talambo, Cosquepón. En Motupe hay otro complejo llamado Apurlé⁶⁰.

De otro lado, así como en años recientes, ante el desarrollo del Turismo se ha acrecentado el interés por las artesanías, en la categoría de tejidos, también se ha acrecentado el interés por los tejidos arqueológicos y con ello el coleccionismo y la investigación científica: En el siglo XVII, un noble alemán apellidado *Wieckmann* coleccionó los tejidos cópticos⁶¹ que hoy se encuentran en el museo de Ulm⁶². Doscientos años después, Oficiales de los ejércitos de Napoleón, adquirieron en Egipto telas cópticas, que se hallan actualmente en Turín. Por entonces, se realiza un primer intento de llevar a cabo un estudio de gran envergadura sobre el tema, con el "*Textrinum Antiquorum*" de James Yates (1843), subtítulo "El arte del tejido entre los antiguos", y, el "*Dictionnaire général des tissus anciens et*

⁵⁹ Nombre castellanizado de las edificaciones prehispánicas.

⁶⁰ Zevallos, 1999:73 y 74.

⁶¹ Término relativo al Cristianismo en Egipto desarrollado a partir del siglo XIII.

⁶² Ciudad de la actual Republica de Alemania, en la zona de Baden-Württemberg.

modernes", en ocho volúmenes, compilados por *Bezon* en 1863. En el Perú, a fines del siglo XVIII, el Obispo de Trujillo, don Baltazar Jaime Martínez de Compañón y Bujanda, encomendó realizar bocetos y acuarelas que ilustraran los distintos aspectos de la vida peruana⁶³; entre ellos se incluían doce dibujos de telas precolombinas. En 1851, el primer libro dedicado a la Arqueología peruana, titulado "Antigüedades peruanas", escrito por Mariano Eduardo Rivero y *Johann Jakob Von Tschudi*, incluye cuatro láminas sobre telas. Las excavaciones de *Wilhelm Reiss* y *Alphons Stübel* realizadas en los cementerios de Ancón (Perú) en 1875 y las efectuadas por *Maspero, Grat, Bock* y *Gayet* en tumbas egipcias entre 1880 y 1990, sacaron a la luz varios especímenes textiles. A partir de 1920, el auge que cobra la Arqueología lleva a un estudio más profundo y sistemático de los tejidos antiguos⁶⁴. Destaca la labor de rescate y conservación de los textiles de la cultura Chancay realizada por *Yoshitaro Amano*⁶⁵ en un contexto de falta de investigaciones.

Desde la civilización Caral, -desarrollada en el área norcentral peruana, 5,000 años desde el presente-, se dieron las condiciones para que las actividades artesanales estuvieran a cargo de grupos especializados, lo que potenció el desarrollo de los conocimientos y las técnicas que, junto a la organización del trabajo, generaron una mayor productividad. Existieron pues desde entonces, artesanos de textiles de algodón; se realizaron tejidos con la técnica del torzal y se empleó el algodón Pardo⁶⁶, especie vegetal oriunda del Perú, que se utiliza en el tejido de telar de cintura en la región Lambayeque actualmente.

El significado histórico del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque, se encuentra solo en la comprensión y perspectiva del desarrollo de nuestra sociedad, que tuvo su antecedente primigenio en Caral. Así, uno de los valores nacionales y universales de esta, por los que ha sido declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad, es el valor histórico:

⁶³ "Trujillo del Perú". Madrid, 1985.

⁶⁴ Unesco, 1979:10

⁶⁵ A partir de 1,000 d.C. aprox. La Fundación Yoshitaro Amano, cuenta con un Museo en Lima.

⁶⁶ Shady, 2009:26.



"Caral es una de las seis civilizaciones prístinas del mundo y la más antigua de América...es un testimonio de la génesis de la civilización andina. Evidencia, además, a una ciudad construida por primera vez bajo un diseño y trabajo planificado que refleja una organización social compleja, la producción de conocimientos y su aplicación. Sus expresiones subyacen como modelos en el proceso sociocultural andino."⁶⁷

En las imágenes 3 y 4, se aprecian fragmentos de tejido en la técnica del "torzal", empleando algodón (*Gossypium barbadense*), de colores pardo y beige respectivamente. El primero de ellos en su propio telar y el segundo, presenta flecos en uno de sus extremos.

Cáceres⁶⁸ y Manrique⁶⁹ precisan que la aparición del algodón en la costa peruana se produjo alrededor del año 2,500 a.C. Con la aplicación de los conocimientos previos en cestería con fibras vegetales, que ya existían desde el Formativo⁷⁰ y de fabricación de esteras ("entrelezado") a los hilos de algodón, se obtuvo una tela flexible y agradable al tacto, optimizándose la industria textil desde los inicios de la civilización⁷¹. Así, la fácil manipulación de los hilos permitió su uso para la elaboración de los diseños decorativos. Esta cualidad fue aprovechada tempranamente en sitios precerámicos de la costa, como

⁶⁷ Shady, 2009:122.

⁶⁸ Cáceres, 2005:370-371.

⁶⁹ Manrique, 1999b:33.

⁷⁰ Cueva del Guitarrero, 5800 a.C. (Manrique, 1999b:34).

⁷¹ Shady, 2009:40.

Huaca Prieta en el valle de Chicama (véase imagen 1) y Asia al Sur de Lima, con una antigüedad de 2000 años a.C., donde se han hallado tejidos entreteizados de algodón⁷². Lo dicho, en cuanto la antigüedad del tejido en sí. Mas, el “telar” propiamente dicho, en la comprensión del término que utilizamos para la presente investigación y que desarrollaremos en el acápite 1.4 de este capítulo “...no se empleó hasta el período intermedio temprano (1200-100 a.C.), al menos normalmente.”⁷³

Jorge Zevallos advierte la dificultad de las investigaciones ante la escasez de tejidos lambayecanos antiguos: “Sea porque los huaqueros durante mucho tiempo no consideraron a las telas de tumba interesantes de vender, o por el pH⁷⁴ del suelo, más agresivo en algunas partes de este departamento que en otras regiones, lo cierto es que, no hay materiales en suficiente cantidad como para estudiar esta rama tan importante de la obra del hombre arcaico lambayecano.”⁷⁵ Otra circunstancia agravante de las dificultades de investigación, es el hecho de que muchos de los textiles de la cultura Lambayeque se hallan dispersos o han sido confundidos como procedentes de otras culturas, al hallárseles en lugares distintos, a los cuales habrían llegado, sin duda, con una finalidad votiva⁷⁶: “Uhle obtuvo en las excavaciones en *Pachacamac* tejidos lambayecanos. Asimismo, la colección *Gaffron*, inventariada gráficamente en el conocido libro de *Schmidt*⁷⁷, muestra algunos textiles lambayecanos, catalogados como procedentes de *Pachacamac*⁷⁸. Zevallos infiere que la técnica textil fue heredada de los Moche, continuándose con su práctica: “No faltan pruebas indiciarias, como las telas que trae el libro de Schmidt (1929) y las mostradas por Richard W. Keating (1978),... proceden de *Pacatnamú*, la frontera sur de la cultura Lambayeque. Esos textiles pertenecen al magnífico conjunto que *Ubbelohde-Doering* llevó en préstamo a Alemania, para

⁷² Véase la imagen 1.

⁷³ Ramos, 1977:13.

⁷⁴ Sigla de Potencial de Hidrógeno. Corresponde al logaritmo decimal negativo de la concentración de iones de hidrógeno de una disolución. Tomado de: Lexus, 1999:730.

⁷⁵ Zevallos, 1999:62.

⁷⁶ Es un lugar común señalar que los textiles han sido y son ofrenda predilecta para los rituales en el Perú.

⁷⁷ Schmidt M. (1929). *Kunst und Kultur von Peru*. (Obra citada)

⁷⁸ Zevallos, 1999:28.

estudiarlos y prepararlos en una conservación adecuada. Aunque parece que unos y otros no muestran alguna técnica nueva en el arte textil peruano...”⁷⁹

Fuente importante para la determinación del significado histórico del tejido de telar de cintura de Lambayeque es la obra del Cronista Gonzalo Fernández de Oviedo, “Historia General y Natural de las Indias”⁸⁰, en la que sintetiza el trato y conversaciones sostenidas con el conquistador Diego de Molina y los pilotos Pedro Corzo y Joan Cabezas, entre otros. El historiador Juan José Vega rescata la importancia de esta obra, denunciando que la causa de su olvido, falta de conocimiento o postergación, deriva de la antipatía marcada que Raúl Porras Barrenechea sintió por la enorme obra de Oviedo, pues siendo “pizarrista”, nunca perdonó a Oviedo su marcada simpatía por Almagro⁸¹. El cronista narra pues el gran impacto que le ocasionó a los europeos observar la vestimenta de los pobladores *yungas*⁸²:

“Andan las mujeres cubiertas que no se les ve de las personas la punta del pie y cubiertas de mantas delgadas y sus camisetas fajadas y los cabellos cortados por delante y lo demás luengo y los brazos desde los codos descubiertos y son blancas de buenos gestos y mejor tratadas. Los hombres traen el cabello cortado por delante sobre la frente...y andan cubiertos de unas mantas y aún sobre las cabezas como alárabes⁸³ y muy hermosas camisetas, muy finas de algodón.”⁸⁴

Habiendo dominado íntegramente en el Horizonte Tardío (siglos XII – XVI), los Chimúes, Sicanes y posteriormente los Incas, a la ahora conocida como región Lambayeque, la evolución y desarrollo del tejido de telar de cintura continuó perfeccionándose.

Durante la Colonia, la producción textil fue diversificada y estuvo vinculada a los obrajes⁸⁵ y a los chorrillos o talleres de empresarios textiles. La producción se divide y organiza al mando de Maestros Españoles que buscan la eficiencia y rapidez. “Métodos colectivos, herramientas occidentales y trabajo con sueldo prefijado o

⁷⁹ Zevallos, 1999:64.

⁸⁰ Vega, 1978:4.

⁸¹ *Ibidem*

⁸² De este modo llamaban los españoles a los pobladores de Lambayeque.

⁸³ Hombre inculto o brutal.

⁸⁴ Vega, 1978:5.

⁸⁵ Término que alude al trabajo textil de los indígenas y también los lugares donde lo desempeñan.

por mita, serán las innovaciones aportadas por los obrajeros.”⁸⁶ Patrucco afirma que en los obrajes no se trabajó con telares de cintura, -que son originarios de nuestro país-, sino con telares de pedal europeos. Funcionaron estos hasta el siglo XVIII, en que se debilitaron por el Proteccionismo de la corona, bajando su rentabilidad al no poder competir con la producción textil que sobrevivía en las comunidades (en las que por cierto se utilizaba telar de cintura y telar de cuatro estacas); y los excesivos costos de la mano de obra, ante la escasez de mitayos⁸⁷.

La investigadora Sara Acevedo acota que, los obrajes obligaron a los indígenas a dedicarse a una actividad que trastocó los antiguos sistemas de producción e intercambio (reciprocidad, tributo, redistribución); pero que a la vez recogió la experiencia y las habilidades del proceso textil nativo, adaptándolo a un nuevo régimen de tejer telas de lana y algodón (bayetas, tocuyos y otras) para la confección de ropa. Precisa Acevedo que el resultado fue un nuevo oficio de cortar y coser, desconocido en el mundo andino, en el que la pieza completa de cuatro orillos era producto de sus propias técnicas⁸⁸.

De otro lado, Salas aporta en el tema de Obrajes que, fueron distribuidos por todo el territorio, y que captaron además del trabajo familiar, algunas fases del tejido, como el hilado, el urdido y los llamados “tejidos inacabados” que se realizaban fuera de sus instalaciones. Precisa el estudioso que fue así que la protección y el efectivo control de la metrópolis sobre los tejidos peninsulares y los obrajes dejaron “sin posibilidades de progreso...lo que permitió mantener la tradición de la producción indígena local que se reafirmó en la elaboración de sus formas textiles en función de sus propias necesidades, pudiendo prescindir del progreso entendido en términos de tecnología occidental.”⁸⁹ Posteriormente pues, los obrajes decaerán por diversos factores, como la apertura al libre comercio de Europa hacia América y el contrabando.

⁸⁶ Patrucco, 1997:503.

⁸⁷ Patrucco, 1997:504.

⁸⁸ Acevedo, 1999:732.

⁸⁹ Salas, 1998:489.

Asimismo, el factor político afectará el desenvolvimiento textil artesanal y la industrialización inicial en la etapa subsiguiente⁹⁰: La creación del Virreinato del Río de la Plata en 1776, las rebeliones indígenas y las guerras de independencia, quebraron los circuitos comerciales y suscitaron cambios en el pago de los impuestos.

El Derecho también determinó toda producción textil en el Virreinato del Perú y por supuesto en la región Lambayeque: El Rey de España, por Cédula del 28 de Abril de 1783, aprobó las disposiciones del Visitador Areche, por las que se prohibió el uso de los trajes Incas (*uncus, yacollas, mascaypacha*), se mandó destruir los retratos de los soberanos Incas, se prohibió los escritos Quechuas, incluyendo el teatro como también el uso de los trajes de luto y se impuso el uso del Castellano⁹¹.

Francisco Quiroz Chueca⁹² explica que, el obraje de grandes dimensiones cedió el paso al taller o “chorrillos”, el cual permitía una producción en pequeña escala, con un mercado menos ambicioso y más seguro, menores costos productivos y menores dificultades para conseguir mano de obra y materias primas. Y que además y paralelo a ello, se estableció un sistema más difundido de producción textil o algodonería: La manufactura diseminada o trabajo⁹³.

Es innegable pues, que la producción textil se mantuvo a cargo de los especialistas, se desarrolló dentro la actividad doméstica y estuvo condicionada a la fase inicial de la industria republicana⁹⁴. La investigadora Sara Acevedo citando estudios de Macera, Majluf, Stastny, Rowe y Cumins, sugiere que deben completarse y actualizarse dichas investigaciones, para poder establecer eslabones históricos y estéticos, así como las razones de la persistencia del arte textil peruano durante el siglo XIX⁹⁵. Precisa que la actividad artesanal textil nunca se detuvo, siendo entre 1847 y 1848 que se instalaron en Lima los primeros telares con maquinaria para fabricar hilados y tejidos de

⁹⁰ Acevedo, 1999:734.

⁹¹ Quiroz, 2007:705.

⁹² Quiroz, 2007:714.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Acevedo, 1999:731.

⁹⁵ *Ibidem*.

algodón. Indica que la primera pieza tejida en tocuyo se presentó al Presidente Castilla el 30 de Noviembre de 1848, quien dispuso fuera entregada al Museo Nacional. Se dieron por entonces, primeras formas de industrialización, intenso comercio de lanas, de algodón y el sistema de comercialización a través de ferias, conformaron un amplio espectro vinculado a la textilería⁹⁶.

Tamayo Herrera por su parte, precisa que el artesanado fue golpeado por la desocupación y fue obligado a proletarizarse o ruralizarse y es así que, en la época republicana, al ser relegados los indios a la serranía de los Andes, volvieron espontáneamente a sus telares, fieles a su vocación textil, a mediados del siglo XX⁹⁷. Ante esta afirmación, Quiroz acota que, el desenvolvimiento de las llamadas artesanías fue complejo, pues tuvo un mercado diferenciado que le permitió subsistir en los niveles más bajos, debido a que abastecían a poblaciones de menores recursos⁹⁸. Las gentes indígenas no pudieron dejar sus patrones milenarios de vida autóctonos, como tejer para su propio uso o consumo familiar, pese a las políticas públicas. Sara Acevedo confirma lo dicho:

“La población no se replegó en su oficio de tejer. La lejanía de los centros urbanos, más proclives a los cambios, jugó un rol importante en el mantenimiento de los patrones de vida propios del mundo indígena, sus prácticas agrícolas-ganaderas y del proceso textil. El abastecerse de fibras, el hilado como tarea familiar e individual, el teñido para el logro de los colores propios y el manejo de las técnicas adecuadas para cada pieza, pasaron a ser de uso menos controlado y abierto en cada comunidad.”⁹⁹

Esto en cuanto a la textilería artesanal del Perú. Con relación específica a la región Lambayeque, hacen falta investigaciones, que expliquen la pervivencia del arte del telar de cintura durante el siglo XX y en el presente, tal como lo advierte Augusto Ruiz Zevallos:

”A pesar de la penetración de la economía de mercado, a pesar de la imposición y en algunos casos asimilación de los modelos occidentales, la racionalidad andina heredada del pasado prehispánico subsistió en muchas zonas del país...No obstante la escasez de fuentes detectadas, pero sobre todo por la falta de

⁹⁶ Acevedo, 1999:734.

⁹⁷ Tamayo, 1978:58.

⁹⁸ Quiroz, 2007:714.

⁹⁹ Acevedo, 1999:740.

una voluntad historiográfica que los ubique, algunos elementos de esa racionalidad han podido ser identificados por investigaciones etnográficas que, no obstante, pueden ser consideradas como resultado de un trabajo de historia oral. La verticalidad ecológica y la reciprocidad son elementos constitutivos de esa racionalidad.”¹⁰⁰

Consideramos que ciertamente, aún no se ha reconocido a Lambayeque como región textilera artesanal, a pesar de que su antigüedad, data del Precerámico, como queda dicho¹⁰¹. Así, los listados de sitios tradicionalmente textiles de telar de cintura, - realizados por los propios estudiosos de las artesanías-, la suelen excluir: “En el caso de los pueblos de tejedores, los hallamos de norte a sur en Chota, San Benito, Porcón (Cajamarca), San Miguel de Pallaques, Marcabalito, Huari (Callejón de Conchucos), San Pedro de Cajas, Hualhuas, Ayacucho, Lauramarca (Ocongate), Juliaca, San Juan de Tarucani, Callalli.”¹⁰²

1.2. El tejido de telar de cintura de la región Lambayeque: Significado cultural y artístico.

La Revitalización del tejido de telar de cintura de la región lambayecana solo podrá lograrse a partir de la comprensión de la importancia, trascendencia, valor y significado que tiene este arte ancestral para su propio lugar de origen. Para ello, es importante descubrir su significado cultural, entendiendo éste en un sentido amplio, tal como lo postula la UNESCO¹⁰³: “...la cultura debe ser considerada como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de

¹⁰⁰ Ruiz, 2007:993.

¹⁰¹ Véase página 25 e Imagen 1.

¹⁰² Sabogal, 1974: s/p.

¹⁰³ United Nations for Education, Science, and Culture Organization.

vida, la manera de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.”¹⁰⁴ Vale decir que, a continuación analizaremos los rasgos culturales y artísticos lambayecanos.

a. Significado cultural del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque

Desde los albores de la civilización peruana (5,000 años desde el presente), en Caral el uso de textiles tuvo diferentes fines¹⁰⁵:

Tabla 2

Finalidad de los textiles en Caral

| | |
|---------------------------|--|
| Uso del textil | Objetos elaborados con técnicas textiles |
| Doméstico | Vestido, calzado, mantillas, bolsas, etc. |
| Intercambio | Fibras, cordeles, redes, telas, etc. |
| Marcador o estatus social | Prendas y tocados elaborados con diseños estructurales, hechos con hilos de algodón de diversos colores. |
| Ritual | Objetos como los “Ojos de Dios” y telas para incinerar. |
| Registro de información | Quipus |
| Material de construcción | Para aplicar capas de pinturas en los enlucidos |

Cáceres confirma la idea de que la calidad y belleza de los textiles del Perú antiguo fueron indicadores inequívocos de elevado status social¹⁰⁶. Más, consideramos que yerra el citado investigador al sostener que la función de los tejidos como indicadores de prestigio, como arte material valorado por su significado social y por la elegancia

¹⁰⁴ Definición conforme a las conclusiones de la Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (MONDIACULT, México, 1982); de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo (Nuestra Diversidad Creativa, 1995); y, de la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales para el Desarrollo (Estocolmo, 1998).

¹⁰⁵ Shady, 2009:40.

¹⁰⁶ Cáceres, 205:367. También como objetos para difundir las ideas y conceptos fundamentales del Estado (Reid, 2008:10)

personal, provienen solo de la época Inca¹⁰⁷. Coincidir con la afirmación de Cáceres podría implicar desvalorar la importancia, valor y significado de los textiles Paracas ya reconocidos mundialmente, y, en el caso de la cultura Lambayeque, ya se ha evidenciado desde la antigüedad, la producción, uso y por tanto significado social de la labor textil: “Los mejores ejemplares de tejidos precerámicos han sido encontrados en Huaca Prieta (valle del Chicama, 3,500 a.C.)¹⁰⁸.”

Más allá del valor *per se* de la labor y del producto tradicional textil lambayecano, consideramos que este corresponde a un nivel de desarrollo cultural y tecnológico similar al de otras artes: “La poderosa imaginación estética y la maestría que estos pueblos prehispánicos volcaron en su Arquitectura, su Escultura y su Cerámica, debió manifestarse con igual vigor en la producción de sus ropas y ornamentos tejidos.”¹⁰⁹ Es decir, si el arte tradicional textil de telar de cintura de Lambayeque subsiste, es porque éste procede de muchos años de experimentación y selección de un cúmulo de formas heredadas y supone una larga tradición¹¹⁰. En esa línea de pensamiento, *Kauffmann Doig* llama a los textiles “símbolo de la vida eterna de los antiguos peruanos”¹¹¹, pues afirma con gran acierto que éstos representan un hito muy significativo en el proceso evolutivo de la humanidad y constituyen un patrimonio universal.

De otro lado, Ramos¹¹² sostiene que, las diferencias formales del vestido en el *Tawantinsuyo* no eran un simple problema derivado de los recursos económicos o de la estratificación y distinción social, sino que constituían una rígida obligación. Inferimos que tal criterio, - perfectamente aplicable a sociedades caracterizadas por ser altamente estratificadas socialmente desde Caral-, puede aplicarse para los Lambayeque en sus estadios medio y tardío (Intermedio Tardío y Horizonte Tardío¹¹³). En el documento anónimo: “Relación de

¹⁰⁷ Cáceres, 205:368.

¹⁰⁸ Cáceres, 205:371.

¹⁰⁹ Unesco, 1979:13.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Unesco, 1979:5

¹¹² Ramos, 1977:22.

¹¹³ Años 1000 a 1350 d.C. y 1350 a 1532, respectivamente.

costumbres antiguas del Perú” en “Crónicas Peruanas de interés indígena”¹¹⁴, se manifiesta:

“Que cada uno se vista y adorne conforme a la cualidad que tiene: el plebeyo como plebeyo y el noble como noble y que ninguna se vista del genero de ropa y traje y labor que se visten los reyes, sino fuere hijo o hija o pariente del rey o si no hubiere particular privilegio para ello.”

Continúa Ramos interpretando a los Cronistas:

“...los nobles no podían vestir ropa delgada si el señor [el Inca] no les daba alguna pieza, lo que equivale a decir que la ropa rica de *cumbi* fino que los caciques y señores vestían no la podría hacer nadie sino para el Inca y él la repartía a tales Señores. Tal procedimiento significaba no sólo que por la ropa vestida se manifestaba la clase de la persona, sino también la apreciación que le merecía al Inca, lo que equivalía, en el sentido inverso, a hacer visible el desagrado, evidenciando su postergación, al no entregarle la ropa. Más bien tenía reservada la ropa finísima, otras importantes funciones, por ejemplo, la de servir de ofrenda, pues apenas había sacrificio principal en que no entrase. Por tal motivo, cabe relacionar el hecho de que se reserva ese tipo de ropa para el Inca y su familia como expresión de vinculación divina, pues también con vestidos de varón y de mujer, unos grandes y otros pequeños, vestían desta ropa a los ídolos y cuerpos muertos de los señores con vestiduras dobladas, de suerte que sin la que tenía puesta cada ídolo, lo ponían otra vestidura doblada junto a él. Pero era mucho mayor sin comparación la cantidad de ropa que quemaban”¹¹⁵.

Medina sostiene que también los tejidos podían ser echados al río, o dedicarlos al vestido de ídolos que acompañarían a la *Capaccochas* o doncellas sacrificadas¹¹⁶, confirmándose así la continuidad de su función ritual y de marcador de status social¹¹⁷.

La estratificación social desde los albores de la civilización en el Perú, fue también consecuencia de la división del trabajo: La textilería se subdividía para quienes tejían para la casta política y religiosa¹¹⁸. Los tejidos eran uno de los valores de pago de servicios utilizado en la economía incaica¹¹⁹. Entonces, la tradición de esta producción, ha sido una de las principales causas de su perdurabilidad hasta nuestros días.

¹¹⁴ Publicado en Madrid, en 1968, en la página 178, en el capítulo Leyes.

¹¹⁵ Ramos, 1977:23, citando a Cobo, en su libro XIII, Capítulo xxiii, p.203 del volumen 2.

¹¹⁶ Medina, 2005:13.

¹¹⁷ Latinazgo que significa estado jurídico de un grupo o sociedad. Posición social de una persona.

¹¹⁸ Ramos, 1977:27.

¹¹⁹ Ramos, 1977:28.

Waldemar Espinoza rescata los vocablos quechuas que daban nombre a quienes desempeñaban el oficio textil en la antigüedad¹²⁰. Estos deberían ser reutilizados con fines de salvaguardia:

Tabla 3: Denominaciones originarias de artesanos textiles.

| Fuente | Vocablo | Lengua | Significado en Español |
|--|---------------------------------------|-----------------------|---|
| Diccionario de Diego González Holguín (Vocabulario de Fray Domingo de Santo Tomás) | <i>Aguac</i> , <i>Aguay Guacin</i> | Quechua | Tejedor |
| Padre Alonso de Barzana en su Arte y Vocabulario (1586) | <i>Cirac</i> | Quechua | Costurero o Costurera |
| Padre Alonso de Barzana en su Arte y Vocabulario (1586) | <i>Tulpuc Yanuc</i> | Quechua | Tintorero |
| Cronista Miguel Cabello de Balboa | <i>Llapchiluli</i> | Quechua de Lambayeque | Quien labraba camisetas y ropa de pluma. Señor principal y muy estimado del Príncipe "Naimlap" ¹²¹ |

Respecto a la trascendencia de la labor textil, *Raoul D'Harcourt*, quien investiga sobre la textilería precolombina desde 1924, realiza un estudio en base a textiles de la costa central y sur peruana. En su versión primera de 1934 en Francés, analiza piezas peruanas de los museos de *Trocadero*, París, *Hein* y colecciones privadas. Sostiene al prologar su obra en 1959, que: "Prevía a la llegada de los españoles al Perú, los indios habían inventado técnicas muy elaboradas, lo cual dio a sus textiles una gran riqueza y un variado efecto, frecuentemente comparable y muchas veces superior a aquellos obtenidos en el Viejo Mundo, antes del desarrollo de la máquinas. Y que estos textiles fueron llevados con gran aceptación a Europa hasta el siglo XVIII inclusive¹²²".

Sara Acevedo sostiene que "La evidencia de que los tejidos en el mundo andino eran depositarios de tradiciones que trascendían a las formas externas dio lugar a que en varios momentos se dieran normas para su control y prohibición,..., debido a la carga ideológica que conllevaba la ropa pública de los Curacas, a pesar de las adopciones del vestuario hispano que la población se vio obligada a admitir y de los tejidos rituales."¹²³ Lamentablemente, la falta de interés social y

¹²⁰ Espinoza, 1987:58-59.

¹²¹ Fernández, 2012:10. Cita del cronista Miguel Cabello de Balboa, en 1586, en su *Miscelánea Antártica* (1951:327-330).

¹²² Harcourt, 2002:3. Traducción del Inglés al español por la autora.

¹²³ Acevedo, 1999:738.

académico en este tipo de manifestaciones populares, que ha dado como consecuencia la casi inexistencia de investigaciones específicas, ha ocasionado la pérdida de memoria colectiva en los artesanos textiles en general. Al ser entrevistarlos para la presente investigación, la mayoría de ellos no reconoció ni identificó, el nombre de sus motivos iconográficos propios¹²⁴ utilizados en sus propios tejidos. Singulares son algunos casos como el de las tejedoras de Incahuasi y Cañaris¹²⁵:

“...tanto en lo que respecta a la lana como a los tejidos y a su misma elaboración, hacen una analogía con el ciclo vital del ser humano que va desde la procreación, el desarrollo del feto, el nacimiento, hasta llegar a la adultez y finalmente a la vejez y la muerte...la lana es un ser vivo,...su bienestar depende de la madre luna que la alimenta y hace crecer.”¹²⁶

Para la gente de Incahuasi pues, la primera esquila de oveja debe hacerse durante la luna nueva; para los pobladores de Cañaris, en cambio, durante la luna llena. Al terminar la esquila:

“cogen las patas delanteras y traseras del animal y las estiran a lo largo, lo más posible, luego la oveja es puesta sobre su dorso y mecida en el suelo, mientras se hace súplicas al animal para que tenga mucha lana. A una oveja negra, por ejemplo se le ruega: Ten mucha lana, ten pampa llena, suficiente para una falda negra, mamita. A un carnero negro se le pide que tenga suficiente lana para un poncho, a una oveja blanca que tenga suficiente lana para un costal o una alforja...Crean que cada vez que la luna está en fase creciente, la lana crece con ella, bien y bastante, hasta que otra vez esté madura, para esquilar. Crean que si no se esquila la primera lana en la fase lunar adecuada, ésta crece áspera y se apelmaza, crece despacio y no sirve para hilar. Tratan con sumo cuidado el vellón, la lana completa de una oveja,..., a la cual llaman “señorita”, el cual no se debe dejar caer ni pisar para que después la lana crezca bien...El proceso de escarmenado lo hacen por las noches, en el día procesan el hilo mientras caminan, en la chacra o sentadas, pues la mano de la mujer campesina no deja de trabajar.”¹²⁷

Las mujeres de Incahuasi y de Cañaris comparan el hilado con

¹²⁴ Entrevista de la autora a la artesana textil Susana Bances, en el caserío La Raya, Túcume, Lambayeque, el 09.12.2011.

¹²⁵ Distritos de la Provincia de Ferreñafe, al Este del departamento y región Lambayeque.

¹²⁶ Perú, Mincetur:2009:23.

¹²⁷ Perú, Mincetur:2009:24.

el período de gestación, cuando el feto se desarrolla en el vientre de la madre. Ellas dicen, al principio el vientre es pequeño, luego crece un poco hasta que sobresale, es como llenar el uso, al principio sólo hay un poquito de lana, luego se vuelve más pesado, hasta que finalmente resulta demasiado pesado para seguir hilando. También se le relaciona con la muerte, "voy a matar la lana", dicen, es decir, que la matan al hilar para después al desenrollarla hacerla vivir de nuevo. Luego estas mujeres dicen, "la volvemos a matar cuando torcemos dos hebras en una". En otros casos, cuando un tejido resulta más corto de lo que se había calculado, o si el emparejador se angostó, se dice que "el tejido ha muerto", como sinónimo de que éste se acortó¹²⁸.

Las incahuasinas comparan el envejecimiento de las prendas tejidas en telar de cintura, con las personas de la tercera edad; por el ejemplo cuando un *shuyo* o cualquier prenda está vieja, dicen que ya está abuelita. Actualmente, cuando una prenda llega a envejecer totalmente y se rompe sola, dicen que ya no tiene vida, la entierran bajo tierra haciendo un hoyo, como si sepultaran a un ser vivo."¹²⁹

El significado cultural del proceso textil, se replica a lo largo del territorio peruano, como lo indica Sabogal: "...no solamente es la habilidad técnica, existe las más de las veces un trasfondo ritual. Es el caso de las hermosas fajas de lana tejidas a mano y por la noche en Viques y que son muy solicitadas en el valle del Mantaro, porque sirven para curar del "susto", enfermedad vernacular frecuente."¹³⁰

Más el verdadero significado cultural del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque, no será descubierto por la sola investigación histórica, ni siquiera la histórica artística. Teresa Gisbert, al abordar el estudio de la textilería del Altiplano boliviano¹³¹, desarrolla tres grandes áreas de investigación –las cuales también abarcamos en este estudio-: Primero las técnicas, el vocabulario y los estilos; segundo, la documentación de las zonas textileras principales de la región (cada uno con análisis de técnicas, clasificación estilística y

¹²⁸ Perú, Mincetur, 2009:24.

¹²⁹ Perú, Mincetur, 2009:25

¹³⁰ Sabogal, 1974a: s/p.

¹³¹ Gisbert, 1987:55.

análisis de antecedentes históricos); y, tercero, la textilera virreinal con relación a los Obrajes, los tapices y las alfombras. En la presente investigación ampliamos estos tópicos hacia lo Republicano y lo contemporáneo, en la misma línea que recomienda Gisbert: “El método de trabajo se vale de la información cruzada y de la graficación de los datos históricos a fin de cotejarlos con un arte aún vigente.”¹³²

Con gran acierto, Medina y Gheller afirman que,

“los tejidos constituyen el espejo en el que se evidencia el desarrollo económico, social, político y religioso de cada cultura del Perú antiguo, así como delinean el rango y status del personaje para el cual fueron elaborados, albergando un gran contenido mítico-sagrado mediante la utilización de elementos iconográficos. Todo esto permite sostener que la elaboración de tejidos involucró a muchas personas e inmensas cantidades de materia prima, logro únicamente alcanzado por sociedades sumamente organizadas que pudieron realizar esta división del trabajo y de esta manera poder cumplir con todo el proceso que demandaba.”¹³³

Los mismos autores precisan pues, como ya hemos señalado, que el poder de los gobernantes estuvo evidenciado en parte por el vestido, que su rango se visualizaba por la calidad de la tela y no por el corte del mismo, ya que los antiguos peruanos desconocieron el uso de las tijeras por lo que las prendas eran más o menos estándares habiendo únicamente una variante de acuerdo al sexo.”¹³⁴

Muchas veces la UNESCO, refiriéndose a las expresiones tradicionales de las zonas rurales, considera que están en peligro de desaparición y que merecen una atención urgente en materia de conservación. Mas, esta sola concepción de autenticidad cultural (es decir lo rural como lo único genuinamente representativo de una cultura, pues lo urbano moderno no se ha ganado aun el derecho de ser objeto preservable), ignora que, en varios países de la región, hay muchas expresiones “híbridas” que, en términos de García Canclini, están al borde de lo rural y de lo urbano, de lo tradicional y de lo moderno y como tales, pueden desaparecer en cualquier momento, o evolucionar,

¹³² Gisbert, 1987:s/n (Prólogo).

¹³³ Medina, 2005:14.

¹³⁴ Medina y Gheller, 1979:16.

sin que nadie registre su historia¹³⁵. Con lo que, concluimos que, goza de significado cultural el tejido de telar de cintura de Lambayeque, tanto cuando es primigenio u originario, como cuando es ultra moderno o contemporáneo.

En cuanto al sentido de la valoración de los bienes culturales producidos por los sectores que manifiestan diversidad cultural en sus expresiones o bien han sido inveteradamente excluidos por una sociedad determinada, como los tejidos producidos en telar de cintura lambayecano, seguimos a Sen, para quien, lo importante no es argüir a favor del valor único de cada cultura, sino más bien, abogar a favor de la necesidad que existe para algunos sofisticados, en comprender que las influencias culturales se cruzan tanto como lo hacen nuestras capacidades de disfrutar productos de otras culturas de otros lugares. En síntesis Amartya Sen advierte que:

“No debemos perder nuestra habilidad de comprendernos los unos a los otros y de disfrutar los productos culturales de diferentes países en el apasionado llamado a su conservación y pureza.”¹³⁶

b. Significado artístico del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque.

Corresponde señalar las cualidades estéticas del tejido de telar de cintura de Lambayeque para determinar su significado artístico. Así podrá establecerse un acercamiento a la Estética propia lambayecana.¹³⁷ Abordaremos el análisis en dos partes: Los tejidos Lambayeque en sus fases Precerámico hasta el Tardío¹³⁸ y los tejidos contemporáneos. Aplicaremos los criterios propios de la Historia del Arte para el análisis de las artes plásticas: Materiales empleados; áreas; tono (cantidad de luz que percibimos o que recae sobre un objeto);

¹³⁵ Medina y Gheller, 1979:16.

¹³⁶ Sen, 2000:24. Traducción del Inglés al Castellano por la autora.

¹³⁷ Respondiendo así a las interrogantes planteadas en la formulación del problema de esta investigación (véase Introducción, ítem #1.2).

¹³⁸ Según la cronología establecida por Jorge Zevallos (Zevallos,1999:14), citadas en la Tabla Nro. 1.

volúmenes, creados e ilusorios; paleta cromática (matices; intensidad; brillantez o saturación); armonía; textura; composición y ritmo. La técnica propiamente dicha se analizará en el acápite 1.4. y su iconografía en el 1.5. del presente capítulo.

Como hemos afirmado, “los artesanos textiles de algodón constituyeron un estamento social muy bien determinado desde los inicios de la civilización en el Perú”¹³⁹. Por tanto, podemos inferir que el valor estético de su producto, fue también altamente apreciado, desde entonces. Así lo precisa Sara Acevedo, “los tejidos han sido la expresión artística de mayor duración y amplitud en los Andes y han servido como portadores de valores simbólicos y contenidos culturales...”¹⁴⁰

A continuación el análisis artístico de algunos ejemplares: El textil más antiguo es sin duda, el mostrado por la imagen 1. Realizado con la técnica del “entrelazado”, con algodón pardo, el motivo es un ave con la cabeza de perfil y gran pico. Posee una serpiente inscrita en el vientre, que es mostrada de frente. Ocupa casi la totalidad del fragmento textil, la mayor cantidad de luz se refleja en el centro de la imagen, es decir, en el vientre del ave. Aunque no se produce volumen alguno, existe contraste de los colores bien definidos, el marrón rojizo y el beige claro. La textura es homogénea y la composición simétrica, hallándose un ritmo equilibrado en las plumas del ave de igual número tamaño y distancia entre sí.

De la colección de textiles¹⁴¹ del Museo Arqueológico Brünning, es el fragmento de la imagen 5: Es tela de algodón pintado. Los motivos ocupan casi la totalidad de áreas; la luz se aprecia en los cuerpos de los seres zoomorfos (serpientes) y antropomorfos (zorros) que visten tocados y túnicas, evidenciando cierto movimiento. Sin volúmenes creados, utilizan el beige claro en contraste con el marrón de fondo y con otros marrones de menor tono que crean armonía y ritmo equilibrado en la composición.

¹³⁹ Shady, 2009:26.

¹⁴⁰ Acevedo, 1999:752.

¹⁴¹ Cultura Lambayeque: 800 - 1200 d.C. (Lambayeque Clásico y Lambayeque Medio o fusionar).



L
a

La imagen 6, es una tela de algodón hecha de tapiz ranurado en la que se aprecian además del motivo escalonado, aves, y, a dos personajes con tocados zoomorfos portando bastones y cuchillos distribuidos en tres áreas delimitadas. Los distintos tonos de marrón (marrón oscuro, beige oscuro y beige claro), crean un volumen ilusorio en los diseños. La imagen 7 es un fragmento de tela pintada, en la que aparece esquematizada o abstracta, una figura antropomorfa, con tocado trapezoidal y rostro también pintado, centrada en casi toda el área. Los colores marrón, beige claro y amarillo equilibran y armonizan este ejemplar. Y, la imagen 8 muestra el detalle de una bolsa, con la técnica de trama suplementaria. Los motivos de iguanas dividen por igual el área principal en tres bandas en colores beige y marrón oscuro.



Imagen 7



Imagen 8

Debe considerarse, que, los decorativos tapices flamencos que fueron llevados a España por la nueva dinastía de los Habsburgo, constituyeron el punto de comparación con los tapices y tejidos precolombinos que tan favorablemente impresionaron a los conquistadores a su llegada al Perú¹⁴², conforme lo han registrado las Crónicas. Oviedo por ejemplo, recogió un relato del conquistador Francisco López de Jerez, -quien fuera Secretario de Francisco Pizarro- sobre la vestimenta en Lambayeque:

“En el alto efectuado en Motupe¹⁴³, por varios días, este conquistador se dedicó a observar el medio que lo rodeaba; y en ese lapso: ...Por este camino toda la gente tiene una misma manera de vivir: las mujeres visten una ropa larga que arrastra por el suelo, como hábito de mujeres de Castilla; los hombres traen unas camisas cortadas...”¹⁴⁴

Sara Acevedo, parafrasea a Rosa Fung Pineda: “...el tejido, testimonia su proceso de elaboración y trascendencia histórico social a través de sus particularidades, técnicas, simbólicas y artísticas.”¹⁴⁵ Más, el mundo contemporáneo casi no ha valorado esta manifestación del ser humano, por la incorrecta aplicación de un concepto occidental, por la cual las artes “mayores” como la Pintura, Arquitectura y Escultura son solo las más importantes, dejando de lado y limitando la apreciación de aquellos valores estéticos que están fuera de las normas establecidas por Occidente. Así lo explica Teresa Gisbert, añadiendo que:

“Las culturas americanas, cuya cronología y desarrollo no es coincidente con el de Europa son, por esta razón, difíciles de estudiar y comprender. Hoy podemos apreciar el arte textil andino como “arte mayor” desde nuestra perspectiva, cuyas realizaciones pueden equipararse a las de la pintura contemporánea en el mundo de hoy...A su vez, representan a grupos humanos que en sus expresiones creadoras mantienen hasta el día de hoy, el testimonio de su identidad cultural.”¹⁴⁶

La imagen 9 exhibe un fragmento textil elaborado con la técnica de trama complementaria o paño, con ornamentación de desflecado en el borde. Utilizando algodón en tonos marrones rojizos, beige claros y

¹⁴² Unesco, 1979:12

¹⁴³ Motupe es distrito de la Provincia de Lambayeque, en el departamento y región del mismo nombre.

¹⁴⁴ Vega, 1978:13.

¹⁴⁵ Acevedo, 1999:731.

¹⁴⁶ Gisbert, 1987:4.

medios, el artista ha decorado el extremo del textil, a modo de cenefa, con un diseño abstracto, con olas de mar con ángulos rectos y líneas quebradas que hacen lucir los tres colores elegidos en más gamas de tonos, creando armonía en su composición. La textura es irregular y el ritmo constante, apreciándose cierto movimiento ascendente en las líneas. La imagen 10, es una bolsa tejida con la técnica de tapiz. El artista ha ocupado el área total con diseños abstractos y geométricos que se repiten pero en distintos colores: marrón, naranja y verde limón, empleados con intensidad. La luz se enfatiza en el motivo de fondo claro y crea volúmenes ilusorios en estos. Las líneas quebradas o

Imagen 9



Imagen 10



cortadas de los motivos crean un ritmo discontinuo dentro de una composición que sin embargo es simétrica. La textura especial, propia del tapiz, proporciona mayor riqueza a la obra.

Jhon Reid afirma que desde los inicios de la vigésima centuria, las galerías particulares de arte del mundo, han comprendido las dimensiones artísticas de los textiles del antiguo Perú¹⁴⁷. Respalda su dicho con las distintas exhibiciones, como la realizada en el año 2008 en el Museo *Du Quai Branly: "New visión for the new millenium"*. *Danielle Lavallée*, Curador de tal exhibición –en la cual no se exhibieron

¹⁴⁷ Reid, 2008:6. Traducción del Inglés al Castellano por la autora.

textiles Lambayeque-, escribió en su guión museográfico que, en Perú, el arte textil es el origen de todas las artes plásticas, dando nacimiento a los estilos gráficos, que subsecuentemente se manifestaron en la cerámica el metal y la piedra¹⁴⁸. Esta afirmación no es exacta, puesto que, si bien es cierto, con los descubrimientos de Caral, se ha establecido que el arte textil peruano es del Precerámico (con la técnica del entrelazado), ya existía anteriormente la cestería y el arte de hacer redes para la pesca y para cargar piedras para la construcción, en el caso de la Cultura Lambayeque, la cerámica es más antigua que el tejido de telar de cintura, por lo que el supuesto de hecho de Lavallée no resulta aplicable en nuestro tema de estudio.

También Reid sostiene que los antiguos peruanos no inventaron sus pictografías y símbolos (sic). Cita a Jung y al inconsciente colectivo, afirmando que estos reflejaron temas que han sido experimentados y expresados por la gente en diferentes tiempos y espacios y por diferentes razones. Da como ejemplo el damero o tablero de ajedrez de colores peruano que los egipcios lo dibujaron en sus sarcófagos¹⁴⁹, también en un sarcófago en Verona, en un paño africano y en una pintura del siglo XX de *Paul Klee*¹⁵⁰. A pesar de que el artista plástico Jhon Reid le resta originalidad a la Iconografía del arte textil precolombino peruano, -afirmación con la que discrepamos, puesto que la cultura antigua en el Perú se ha desarrollado autónomamente, sin la influencia de mundo antiguo conocido, con el que nunca tuvo contacto-; él mismo escribe en su catálogo de la exhibición de textiles peruanos precolombinos en la galería *Windenstein*, en Buenos Aires, que este arte textil, tiene ocho características por las cuales puede considerársele un arte moderno:

- La creación visual de un universo dominado por lo fantástico, con elementos místicos y neo surrealistas.
- Su expresionismo manifestado en los signos faciales grotescos, que expresan sentimientos distintos.

¹⁴⁸ Reid, 2008:6. Traducción del Inglés al Castellano por la autora.

¹⁴⁹ El damero puede apreciarse en las túnicas confeccionadas para uso exclusivo del Inca.

¹⁵⁰ Reid, 2008:7. Traducción del Inglés al Castellano por la autora.

- Énfasis en formas geométricas, como cuadrados, rectángulos, triángulos, etc., combinados con bandas horizontales y verticales con color y diseño¹⁵¹.
- Uso del color para definir la forma y el volumen, además de su uso decorativo, para enfatizar el impacto visual.
- Uso de la estilización, por ejemplo, la reducción de motivos para realzar, simplificar, hasta casi lograr formas abstractas.
- Distorsión intencional de la anatomía real de formas.
- Uso de símbolos decorativos que poseen significado filosófico e iconográfico, como el círculo, la espiral, la cruz, líneas para delinear

Imagen 11

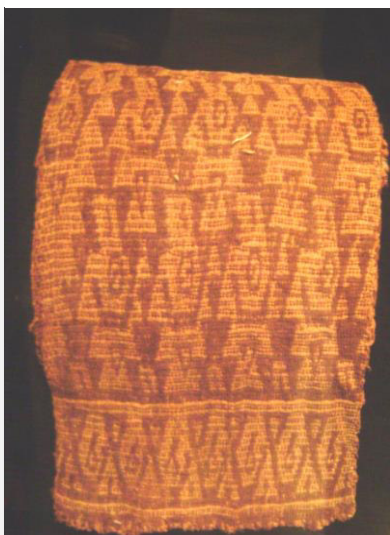


Imagen 12



la cordillera.

- Repetición del uso de temas de composición básicos¹⁵².

La imagen 11 exhibe el extremo de un tejido de algodón elaborado con la técnica de tapiz, con motivos estilizados de ave con un círculo o triángulo inscrito en el vientre¹⁵³; la cenefa lleva motivos geométricos. El motivo ocupa totalmente el área del textil repitiéndose en bandas. La luz se percibe más abundante en el cuerpo de cada

¹⁵¹ Véase el Anexo 1: "Formas geométricas más comúnmente utilizadas en la Iconografía Textil no figurativa". (Tomado de: Reid, 2008: XXIII). Para evidenciar que muchos de estos símbolos universalmente utilizados, fueron empleados por el artista textil lambayecano antiguo.

¹⁵² Reid, 2008:7. Traducción del Inglés al Castellano por la autora.

¹⁵³ Motivo muy parecido al del tejido encontrado en Huaca Prieta (3,500 años a.C., Lambayeque Pre cerámico), y que evidencia continuidad en el uso del mismo, cuatro mil quinientos años después después, ya que el textil de la imagen 11 pertenece al Lambayeque Clásico y Lambayeque Medio o fusional, (800-1200 d.C.).

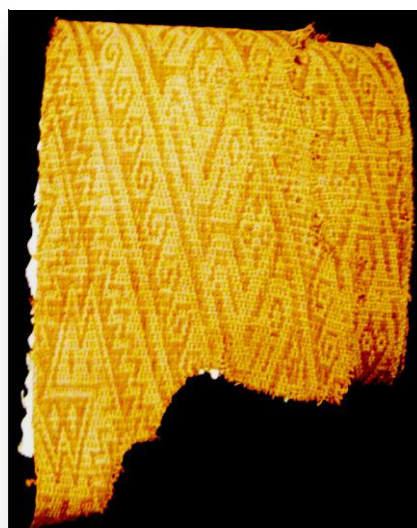
ave de color beige claro y brillante que contrasta con el fondo marrón, sin crear ningún volumen ilusorio. Se logra gran armonía en la composición, con un ritmo constante.

La imagen 12 constituye un fragmento textil (tela), en el que la técnica accesoria del bordado se vuelve lo más resaltante. Los colores elegidos, marrón y naranja contrastan con el beige de la tela que les sirve de fondo. Los motivos son cabezas humanas, de mujeres peinadas con dos trenzas largas y hombres ataviados con tocados triangulares y rostros pintados, los cuales se repiten alternadamente. Otro detalle es el desflecado con el que se han formado trenzas que penden del propio tejido.

Imagen 13



Imagen 14



La imagen 13 es un fragmento de tejido de algodón realizado con la técnica de tapiz. Los motivos de aves estilizadas, formas escalonadas y geométricas ocupan íntegramente toda el área del textil, pero con un ritmo constante, proporción simétrica y armonía en la composición. La luz recae sobre las formas de cruces con un rectángulo inscrito, que hacen las veces de ojos de las aves. La paleta cromática es cálida, con marrones, beige, naranja, amarillo y verde que en combinación crean volúmenes ilusorios con una sola textura.

El fragmento de textil mostrado por la imagen 14 está elaborado con la técnica del tapiz; es de algodón pardo rojizo y beige y presenta



Imagen 15



Imagen 16



Imagen 17

motivos estilizados y geométricos: Cabezas de pez “Life”¹⁵⁴, líneas quebradas, olas del mar, cabezas humanas y cabezas de aves los que se encuentran distribuidos en franjas diagonales. El tono es uniforme y va creando volúmenes ilusorios al contrastar las figuras con el fondo. Todo ello logra una armónica composición con un ritmo regular.

Las imágenes 15, 16 y 17 son fragmentos de fajas o *chumpis*, prendas que sirven para ceñirse la cintura, sujetando la túnica. Lo especial en ellas es apreciar la versatilidad en el uso del color para crear volúmenes y movimiento con un mismo diseño. Se aplican en este caso algunas de las características señaladas por Reid¹⁵⁵, que hacen del arte textil lambayecano un arte moderno, como ya se ha mencionado. Los motivos de las imágenes antes referidas, son pues geométricos y abstractos, prefigurando un ave de perfil con las alas abiertas, en la que se visualiza con facilidad uno de sus ojos.

La imagen 18 es un *unku*¹⁵⁶, prenda masculina de personaje de élite o de poder. Está confeccionada en algodón. Los motivos antropomorfos con tocados y armas, zoomorfos (aves, peces y zorros), están diseminados en toda el área y por ambos lados. También presenta motivos geométricos como líneas quebradas y grecas. El tono recae en la zona central, sobre los colores beige claro. Una cenefa en el extremo está decorada con cabezas humanas que lucen tocados en formas semilunares y orejeras. No hay volúmenes creados sino el uso

¹⁵⁴ *Trichomycterus punctulatus* o “Bagre”. Pertenece a la ictiofauna nativa de los ríos de la costa peruana. Se diferencian de las rayas marinas por sus bigotes y grandes ojos cuadrados. Son característicos de la iconografía moche (Mujica, 2007:107).

¹⁵⁵ Reid, 2008:7.

¹⁵⁶ Describimos el *Unku* con mayor profundidad en el acápite 1.3 del presente capítulo.

Imagen 18



de una paleta cromática de marrones oscuros, amarillos, beiges, blancos, naranjas y rojos que contrastan sobre el fondo oscuro con gran brillantez o saturación. Aunque la composición es abigarrada, conserva cierta armonía y ritmo desigual marcado por los diferentes tamaños de las figuras.

La imagen 19 exhibe un fragmento textil realizado con la técnica de paño *Kelim*, con algodón y lana. Personaje central antropomorfo con el rostro pintado alado y con rasgos ornitomorfos; lleva un tocado en forma de doble medialuna, además aretes de tres tiempos y porta dos *Tumis*¹⁵⁷. Lo rodean a modo de marco, motivos de aves bicéfalas y una cenefa con la figura del mismo personaje en cuadros, rematando con cuadros de cruces con círculo inscrito.

Imagen 19



¹⁵⁷ Cuchillos ceremoniales Lambayeque.

La luz recae en el rostro del personaje antropomorfo y en sus cuchillos. La paleta cromática es brillante, con amarillos, ocre, rojos, rojos oscuros y verdes. Es una composición armónica y equilibrada.

Concluimos que, todas las características estéticas de obras de arte moderno señaladas por *Reid*, aparecen en esta muestra de textiles antiguos de Lambayeque. Y que, resulta aplicable, la siguiente afirmación: “Los artistas textiles del antiguo Perú elevaron la indumentaria a una nueva dimensión épica en tanto “obra de arte”, trascendiendo de manera espectacular sus valores funcionales tradicionales.”¹⁵⁸

Imagen 20



Imagen 21



En cuanto a los tejidos en telar de cintura lambayecanos contemporáneos, consideramos al igual que la investigadora Sara Acevedo¹⁵⁹, que son pocas las piezas que denotan de manera elocuente, la continuidad formal y la sutileza de sus patrones ancestrales, aunque actualmente, el interés en ellos se ha acrecentado por develar la habilidad y el misterio que encierran. Muchos de estos tejidos pueden ser considerados verdaderas obras de arte, mientras que otros podrán ser considerados artesanía¹⁶⁰, porque no han logrado

¹⁵⁸ Reid, 2008:9.

¹⁵⁹ Acevedo, 1999:735.

¹⁶⁰ Tanto el arte como la artesanía pueden ser considerados bienes culturales inmateriales, que conforman el Patrimonio Cultural peruano, conforme lo ha establecido el Reglamento de la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, D.S. Nro. 011-2006-ED; en su artículo 86° numeral 4.



a cabalidad los valores estéticos propios a su técnica, que efectivamente les da potencialidad de lograrlos. Consideramos que ello dependerá, en gran medida, de las políticas públicas y/o privadas que se ejecuten para lograr la Revitalización de este arte. La imagen 20 exhibe un paño de algodón pardo del taller de Petronila Brenis, en Ferreñafe. Tiene la técnica accesoria del desflecado en el extremo inferior y está ornamentado con motivos geométricos, rombos y olas

del mar, organizados en bandas alternas. Del mismo taller artesanal es la bufanda¹⁶¹ o tejido para abrigar el cuello que muestra la imagen 21. Está elaborado con algodón pardo, lleva motivos abstractos y geométricos en tonos contrastantes, en los que se privilegian las formas rectangulares, en especial en la del personaje abstracto con tocado trapezoidal.

En la imagen 22 apreciamos un tejido en proceso de elaboración en su propio telar de cintura. Procede del distrito de Túcume, del caserío denominado “La Raya” y es del taller de la artesana Susana Bances. Está elaborado en algodón nativo o pardo en matices contrastantes y organiza sus motivos escalonados en cuadros simétricos, a modo de tablero de ajedrez. Una cenefa lateral de líneas rectas paralelas, completa la sobria composición que se adorna en su extremo final con desflecado.

Las imágenes 23, 24 y 25 exhiben una serie de alforjas procedentes del distrito serrano de Incahuasi¹⁶². La primera de ellas en color rojo por entero con bordados a mano que crean aves y flores como motivos. La siguiente alforja, (imagen 24), amplía la paleta cromática, incluyendo además del rojo

¹⁶¹ También llamada por las propias artesanas: “Chalina”.

¹⁶² Incahuasi es Distrito perteneciente a la Provincia de Ferreñafe, en el Departamento y Región Lambayeque. Se halla ubicado al Este.

Imagen 23



Imagen 24



Imagen 25



Imagen 26



Imagen 27



el amarillo, el azul y el verde pastel, con motivos geométricos y abstractos que se repiten secuencialmente: venados, pavas en parejas, flores de cuatro y ocho pétalos, canastas con flores, organizados en bandas o registros simétricamente dispuestos, otorgándole elegancia a la composición. La imagen 25 nos muestra una alforja más elaborada en cuanto a diseño en colores azul, rojo y blanco en tonos contrastantes. Presenta motivos de pavas y otros abstractos tipo plumas y flores, con un inscripción o lema singular: “Solo para tí”.

Las imágenes 26, 27, 28 y 29 son detalles de unas prendas de origen prehispánico, utilizadas para ceñir alrededor de la cintura, las túnicas o anacos –y posteriormente las faldas-, facilitando así el trabajo

Imagen 28



Imagen 29



cotidiano. Llamadas “fajas” o “*chumpis*”, éstas proceden de Incahuasi¹⁶³. Realizadas en lana de colores brillantes: amarillo, rojo, naranja, fucsia, verde palta, azul, blanco, marrón. Sus motivos son abstractos y geométricos: Cuadriculados puros o con líneas y franjas; rombos, líneas rectas o quebradas que se interrumpen, superponen, intersectan y combinan, creando volúmenes ilusorios, pero con simetría, equilibrio y belleza en toda la composición. También se aprecia gran movimiento en el diseño.

Las imágenes 30 y 31 exhiben una "hamaca" y un detalle de su decoración, procedente del Distrito de Chongoyape, (Comunidad



Imagen 30



Imagen 31

Imagen 32



Imagen 33



Imagen 34



Imagen 35



consta de líneas rectas intercaladas con líneas quebradas, que contrastan y destacan sobre el beige claro, creando cierto movimiento y volúmenes ilusorios.

Las imágenes 32 y 33 exhiben una misma alforja, oriunda de Monsefú (desplegada y doblada a la mitad, respectivamente), elaborada con hilos de algodón industrial, de colores rojo, beige claro, naranja, amarillo y verde claro. El área ha sido íntegramente decorada con motivos de parejas de pavas, flores de cuatro pétalos, grecas y rombos, distribuidos en dos espacios bien definidos. Las imágenes 34 y 35

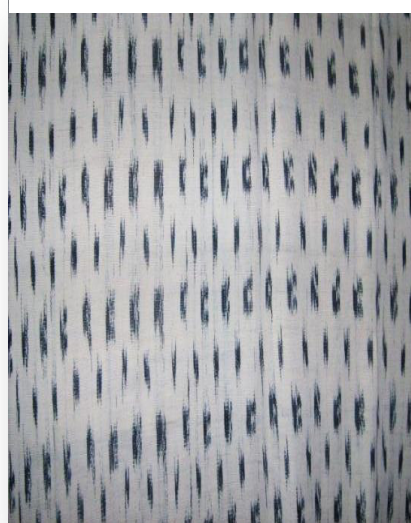
exhiben otra alforja también monsefuana¹⁶⁴. Los motivos son abstractos, prefigurando aves en vuelo, con las alas abiertas y un lema: “Viva la Patria”. La textura que asemeja a un bordado, está realizada ligeramente en “bajo relieve”.

Procedente del “Mercado Modelo” de Chiclayo, es el “Paño de leche” o mantón femenino que se aprecia en las imágenes 36 y 37. Es una sola pieza, sin costura, tejida con hilo de algodón color beige claro. Tiene un teñido en color azul oscuro con la técnica “*tye-dye*”, que hace que los dos únicos motivos, unas formas imprecisas, se establezcan en toda el área del textil de modo uniforme y simétrico, otorgándole un

Imagen 36



Imagen 37



ritmo constante, además de armonía y belleza en la composición. En ambos extremos se ha incorporado flecos tejidos a mano.

De la muestra de tejidos contemporáneos analizada (imágenes 20 a 37), concluimos que, salvo las procedentes de Incahuasi (que son de lana), todos han sido elaborados en algodón blanco y pardo de distintas gamas y otros colores han sido logrados por tintes (el azul, verde, morado, rojo). La totalidad de las áreas han sido ornamentadas con motivos figurativos (aves, flores) y abstractos (líneas rectas y quebradas), y, algunos geométricos como rombos, creando diversas

¹⁶⁴ Procedente del distrito de Monsefú, de la Provincia de Chiclayo, Región y Departamento de Lambayeque.

texturas, volúmenes ilusorios y gran movimiento. Además, en la mayoría de los tejidos elegidos para esta muestra, se aprecia simetría en la composición.

Consideramos pues que, el arte textil de telar de cintura contemporáneo de la región Lambayeque, tiene gran potencialidad de convertirse en un arte universal y no solo por la continuidad histórica y vigencia de esta manifestación, -si consideramos que se utiliza igual técnica y materiales-, y que su iconografía está aún por descubrirse y reconocerse.

La notoriedad de la textilería lambayecana ya fue señalada por Brünning (un gran conocedor del arte Lambayecano), a inicios del siglo XX: "El pueblo de Olmos tiene renombre por sus tejedoras de alforjas"¹⁶⁵ Bachmann, refiriéndose a Éten en la segunda década del siglo XX, menciona que en este distrito "...se elaboran tejidos de algodón, con hilos de colores, con los cuales tejen ponchos, sobrecamas, manteles, paños de cara, alforjas, etc., finos y de bonito aspecto."¹⁶⁶ De Monsefú afirma el mismo autor, que "se hacen tejidos de algodón de diversos colores, siendo notables por su finura y su compactibilidad, las sobrecamas, alforjas, ponchos, etc."¹⁶⁷ La producción artesanal textil lambayecana analizada en los capítulos uno y dos de la primera parte verifica dicha continuidad, pero su valor estético no ha sido materia de investigaciones. En otros casos en el Perú, estos vacíos científicos, no han impedido reconocimientos de carácter internacional, como en el caso del arte textil artesanal de la isla de Taquille, Puno, que ha sido declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO. Todo esto nos llevó a cuestionar el carácter artístico de estas manifestaciones, según la propia Estética¹⁶⁸: ¿Son los textiles tejidos en telar de cintura lambayecanos arte?

¹⁶⁵ Brünning, 1922:52.

¹⁶⁶ Bachmann, 1921:230.

¹⁶⁷ Bachmann, 1921:234.

¹⁶⁸ La Estética es la rama de la Filosofía que se ocupa de analizar los conceptos y resolver los problemas que se plantean cuando contemplamos objetos estéticos. Estos, a su vez, son todos los objetos de la experiencia estética; de ahí que, sólo tras haber caracterizado suficientemente la experiencia estética, nos hallamos en condiciones de delimitar las clases de objetos estéticos. Aunque hay quienes niegan la existencia de cualquier tipo de experiencia específicamente estética, no niegan, sin embargo, la posibilidad de formar juicios estéticos o de dar razones que avalen dichos juicios; la expresión objetos estéticos incluiría pues, aquellos objetos en torno a los cuales se emiten tales juicios y se dan tales razones. (Beardsley y otro, 1997:97).

Siguiendo a Parker¹⁶⁹, -en un estudio de 1926-, para que algo pueda llamarse “obra de arte” debería reunir conjuntamente las siguientes condiciones:

- * Ha de ser fuente de placer a través de la imaginación, es decir, el deseo humano se aplacaría en la experiencia estética;
- * El objeto ha de ser social: ha de implicar un objeto físico real públicamente accesible, que pudiera ser fuente de satisfacción para muchas personas en repetidas ocasiones. En este caso, la satisfacción derivada de la obra se debe, en parte, al conocimiento de que otros la disfrutaban también, de que la experiencia de ella es compartida;
- * El objeto ha de tener una forma estéticamente satisfactoria: armonía, esquema, diseño, etc. (esto será analizado con los “valores artísticos” que se tratarán a continuación).

Ahora someteremos a la muestra materia de esta investigación, a un análisis estético, en el que hemos identificado valores sensoriales, formales y vitales. Así encontramos valores sensoriales en una obra de arte cuando nos deleitamos en su textura, color y tono. No es el objeto físico *per se* el que nos deleita, sino su presentación sensorial¹⁷⁰. En este sentido, todas las piezas de la muestra de textiles antiguos y contemporáneos analizados, poseen valores sensoriales.

Los valores formales de una obra de arte nos llevan a identificar las relaciones existentes entre los elementos apreciados en los valores sensoriales; en cómo estos se organizan globalmente en la obra, en donde las figuras sólo son un aspecto, nos referimos a su propio modo único de organización y no al tipo de organización que comparte con otras obras de arte¹⁷¹. Para calificar los valores formales de la muestra materia de nuestra investigación¹⁷², seguimos a *Beardsley* y a *Hospers*, para quienes la fórmula usual es “variedad en la unidad”: El objeto unificado debería contener dentro de sí mismo un amplio número de elementos diversos, cada uno de los cuales contribuye en alguna medida a la total integración del todo unificado, de suerte que no existe

¹⁶⁹ En su ensayo “The Definition of Art”, citado por Beardsley y Hospers (Beardsley y otro, 1997:158).

¹⁷⁰ Beardsley y otro, 1997:123 y 124.

¹⁷¹ Beardsley y otro, 1997:124.

¹⁷² Véase especialmente las imágenes: 5 a 20; 22, 23, 25 a 29; 33, 34, 37, 68, 70, 71, 81, 109, 110 y 11.

confusión a pesar de los dispares elementos que lo integran...La unidad es lo opuesto al caos, la confusión, la desarmonía: cuando un objeto está unificado, puede decirse que tiene consistencia, que es de una pieza, que no tiene nada de superfluo¹⁷³. Con lo que concluimos que los textiles analizados tienen gran consistencia y valor formal.

DeWitt Parker afirma que otros criterios para analizar la forma del objeto artístico son¹⁷⁴:

- El tema o motivo dominante en la obra de arte; la variación temática (en vez de mera repetición), que introduce novedad y que debería basarse en el tema con miras a conservar unidad;
- el equilibrio, la disposición de las partes en un orden estéticamente agradable; y,
- el desarrollo o evolución, es decir que cada parte de la obra sea necesaria a las partes siguientes.

Si solo aplicáramos estos criterios a las imágenes 109, 110 y 111 (textiles antiguos Lambayeque) y a las imágenes 20, 23, 33 y 34 (textiles Lambayeque contemporáneos), también podemos afirmar que estos poseen grandes valores formales.

De otro lado, los valores vitales de una obra de arte, se refieren a los que ésta posee importados de la vida exterior al arte y que son vinculados a través de ella¹⁷⁵, aspecto que ha quedado ya explicitado en el ítem 1.2.a) del presente capítulo, “Significado cultural del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque”.

Finalmente, siendo que el tejido de telar de cintura de la región Lambayeque es un arte milenario, no debe dejarse de lado el aspecto simbólico, cuyo significado, trascendencia y valor se analizará en el tema iconográfico (acápite 1.5 del presente capítulo); el cual consideramos que estéticamente se ha conservado, desde la antigüedad hasta el presente, con ciertas abstracciones y estilizaciones.

¹⁷³ Beardsley y otro, 1997:125 y 126.

¹⁷⁴ Su libro *The Analysis of Art*, es citado por Beardsley y Hospers: Beardsley y otro, 1997:127 y 128.

¹⁷⁵ Beardsley y otro, 1997:129. Afirma el autor que también se llama asociativos a los valores vitales.

c. El tejido de telar de cintura de Lambayeque como Artesanía.

Resulta necesario discriminar cuál es la valoración actual que la sociedad otorga a la manifestación cultural y artística materia de nuestra investigación, que es llamada “artesanía”. Al respecto, una norma legal de vigencia universal, el Convenio de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la United Nations for Education, Science and Culture Organization, (UNESCO), del año 2003¹⁷⁶, ha determinado que las artesanías constituyen bienes culturales inmateriales¹⁷⁷. Y estos son definidos como, aquellas creaciones de una comunidad, fundadas en sus tradiciones, manifestadas comunitaria o individualmente, que responden a las expectativas de sus propias comunidades como expresión de su identidad cultural y social¹⁷⁸. Entre estas creaciones se enumeran, los “saberes y conocimientos tradicionales en Folklore”¹⁷⁹ y también las “artes plásticas y artesanías” como queda dicho.

“Artesanía” es un término que no nos parece adecuado con relación a su profundo significado histórico, social, cultural, religioso y estético. Preferiríamos utilizar el concepto de “objeto de arte popular”¹⁸⁰ del Maestro Francisco Stastny, caracterizados por tener una destacada y digna trayectoria histórica¹⁸¹, surgidos en respuesta a ciertas necesidades sociales, religiosas o mágicas concretas. Pero, dado que esta es una investigación de Gestión Cultural y no una de carácter puramente historiográfico artístico, utilizaremos el término “Artesanía”, por ser el que la Ley peruana ha contemplado.

No discutiremos las características del “hecho folklórico” que es materia de nuestra investigación, porque este mismo tópico se halla

¹⁷⁶ El Decreto Supremo N° 059-2005-RE; puso en vigencia esta norma jurídica en el Perú, ratificando la misma.

¹⁷⁷ Asimismo, el numeral 4 del Art. 86° del Reglamento de la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, Ley Nro. 28296, Decreto Supremo Nro. 011-2006-ED; clasifica a las artes y artesanías como bienes culturales inmateriales.

¹⁷⁸ Convenio Unesco sobre Patrimonio Cultural Inmaterial del 2003.

¹⁷⁹ Numeral 1.2 del Art.1° de la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, Ley Nro. 28296.

¹⁸⁰ Stastny, 1988:11.

¹⁸¹ Ibidem.

en plena revisión por la Antropología y la Folklorología¹⁸². Pero debemos destacar dos características *sine qua non* de éstos, que deberían estar presentes en el tejido de telar de cintura lambayecano, su técnica y sus prendas: La Vigencia y la Transmisión Intergeneracional. Por el primero, la comunidad poseedora –en este caso del saber o conocimiento del tejido de telar de cintura, reconoce como propio de su anexo, caserío, distrito, provincia y/o región, una prenda, diseño o motivo, color determinado. Y, por la segunda característica señalada, para ser considerado como artesanía, el artesano o artista debería identificar cuáles han sido sus fuentes de aprendizaje, debiendo ser estas, la generación que le precede a él mismo, independientemente del vínculo familiar¹⁸³.

Justo Cáceres Macedo precisa las causas de la persistencia en el tiempo de este arte: “La tradición textil incaica se mantuvo aún tras la llegada de los españoles. Las prohibiciones establecidas por la administración española durante la extirpación de idolatrías, no alcanzaron a modificar en forma significativa los patrones de elaboración y uso de los textiles. Se continuó trabajando en los telares de cintura y de estacas a nivel doméstico. Gracias a ello, en los más alejados pueblos de la sierra y la costa, se continúan elaborando piezas con técnicas, decoraciones, y funciones similares a las de épocas prehispánicas.”¹⁸⁴

No obstante lo expuesto, la Ley de la materia, establece una definición de “Artesanía”, que se centra más en el aspecto comercial:

"Actividad económica y cultural destinada a la realización de bienes, ya sea totalmente a mano o con ayuda de herramientas materiales o medios mecánicos; siempre y cuando el valor agregado principal sea compuesto por la mano de obra directa y esta sea el componente más importante del producto acabado. La naturaleza de los productos debe estar basado en sus características distintivas intrínsecas al bien final; ya sea en términos de valor histórico cultural, utilitario o estético, cumplen una función social reconocida; emplean materias primas

¹⁸² En el XX Congreso Nacional y VII Internacional de Folklore, (Lima, 2011), se aprobó una ponencia relativa a una nueva caracterización del llamado "hecho folklórico".

¹⁸³ Nótese que en el Directorio de artesanos del ítem 5.2. a), las textileras de Incahuasi pertenecen a familias comunes.

¹⁸⁴ Cáceres, 2005:512.

originarias de las zonas de origen; que se identifiquen con un lugar de producción."¹⁸⁵

Stastny, dos décadas antes de la definición de la Ley, partiendo de un examen de los propios objetos de arte popular, distinguió cuatro categorías principales de creaciones populares u objetos de arte popular, como el investigador les llama¹⁸⁶:

- * Objetos artesanales creados en el siglo XIX para las clases medias y acomodadas provincianas;
- * Creaciones plásticas empleadas por el campesinado;
- * Objetos artísticos de los grupos nativos de la Amazonía;
- * Artesanías populares manufacturadas para la nueva demanda urbana y turística internacional.

Como puede concluirse, las prendas y la técnica del tejido de telar de cintura de Lambayeque, se encuentran en tres de las categorizaciones citadas, lo cual confirma su carácter de objetos de arte popular, en nuestro entender.

De otro lado, en la gestión y revitalización de este arte milenario, resulta aplicable la doble clasificación de artesanía peruana: Tradicional e innovada¹⁸⁷, que la Ley le otorga, ya sean:

- Bienes de uso utilitario, ritual o estético y que representen las costumbres o tradiciones de una región determinada; o,
- Bienes con una funcionalidad decorativa o utilitaria, muy influenciadas por las tendencias del mercado.

Significa lo expuesto que, el marco legal ampara la existencia paralela de ambos tipos de producción artesanal. Se da entonces el fenómeno de la “Hibridación”, que, en el concepto de Néstor García Canclini constituye: "procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas."¹⁸⁸ El autor elabora su concepto de hibridación como un recurso de explicación¹⁸⁹, el cual puede ayudarnos a advertir en qué casos las mezclas –de

¹⁸⁵ Artículo 5°, Ley del artesano y del desarrollo de la actividad artesanal (Ley Nro. 29073).

¹⁸⁶ Stastny, 1988:15.

¹⁸⁷ Artículo 6°, Ley del artesano y del desarrollo de la actividad artesanal (Ley Nro. 29073).

¹⁸⁸ García Canclini, 2001a:14.

¹⁸⁹ García Canclini, 2001a:15.

manifestaciones culturales y prácticas culturales, -como lo son las actividades económico comerciales y las artesanales-, pueden ser productivas y cuándo generan conflictos debido a lo que permanece incompatible o irreconciliable en las prácticas reunidas. Estos conceptos resultan indispensables para nuestra investigación, ya que son objetivos de ésta, el diseño de políticas públicas y privadas para la revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque.

Al respecto, García Canclini sostiene que:

"los procesos globalizadores acentúan la interculturalidad moderna al crear mercados mundiales de bienes materiales y dinero, mensajes y migrantes. Los flujos e interacciones que ocurren en estos procesos han disminuido las fronteras y aduanas, así como la autonomía de las tradiciones locales y propician más formas de hibridación productiva, comunicacional y en los estilos de consumo que en el pasado. A las modalidades clásicas de fusión, derivadas de las migraciones, intercambios comerciales y de las políticas de integración educativa impulsadas por Estados nacionales, se agregan las mezclas generadas por las industrias culturales."¹⁹⁰

El mismo autor indica que en la actualidad existe otra amenaza que reemplaza a las folklorizantes o nacionalistas que aluden a los gobiernos totalitarios de América Latina del siglo pasado. Se refiere a la amenaza que trae la seducción del mercado globalista, esto es: "Reducir el arte a discurso de reconciliación planetaria", como las versiones estandarizadas de las películas y las músicas del mundo de "estilo internacional" en las artes visuales y la literatura, las que suspenden a veces la tensión entre lo que se comunica y lo desgarrado, entre lo que se globaliza y lo que insiste en la diferencia o es expulsado a los márgenes de la mundialización. Así, el investigador indica que, una visión simplificada de la hibridación, como la propiciada por la domesticación mercantil del arte, está facilitando vender más discos y películas y programas televisivos en otras regiones. Pero la ecualización de las diferencias, la simulación de que se desvanecen las asimetrías entre "centros y periferias" o capitales metropolitanas y

¹⁹⁰ García Canclini, 2001a:15. Industrias Culturales son aquellas que producen y distribuyen bienes y servicios culturales, es decir los que desde su calidad, utilización o finalidad específica, encarnan o transmiten expresiones culturales, independientemente del valor comercial que puedan tener (Convención Unesco 2005, sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, art. 4, numerales 4 y 5).

provincias, vuelve difícil que el arte –y la cultura- sean lugares donde también se nombre lo que no se puede o no se deja hibridar.

Consideramos que podemos utilizar algunos conceptos de García Canclini para la gestión cultural de estas artesanías que son tema de nuestra investigación: La primera condición para distinguir las oportunidades y los límites de la hibridación es no hacer del arte y la cultura recursos para el realismo mágico de la comprensión universal. Se trata, más bien, de colocarlos en el campo inestable, conflictivo, de la traducción y la "traición". Las búsquedas artísticas son clave en esta tarea si logran a la vez ser lenguaje y ser vértigo¹⁹¹.

En dicho sentido, consideramos que para revitalizar con éxito el arte textil lambayecano, deberíamos decir “No a la innovación” y “Sí a la Democratización”. Es decir, fomentar, apoyar a las expresiones únicas, locales, distintas, diversas, frente a la tentación de innovar diseños “al gusto contemporáneo del cliente turista extranjero”, tal como por ejemplo se fomenta a través de las “CITEs”¹⁹², de la Dirección Nacional de Artesanía del Viceministerio de Turismo¹⁹³. Actualmente, las CITEs organizan cursos de innovación de diseños para la textilería artesanal y para la artesanía en general, sin previamente documentar la iconografía, los valores simbólicos, y/o investigar acerca de los fundamentos historiográfico artísticos e sus manifestaciones, poniendo a través de la innovación indiscriminada en grave riesgo de pérdida definitiva toda manifestación artesanal¹⁹⁴.

En la misma línea de opinión de García Canclini, –y la propia-, la “Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural”, Ley vigente en el Perú, establece que los bienes y servicios culturales (en el presente caso, el tejido de telar de cintura lambayecano), son mercancías distintas a las demás: “Ante los cambios económicos y tecnológicos actuales, que abren vastas perspectivas para la creación y

¹⁹¹ García Canclini, 2001a:30-31.

¹⁹² Los Centros de Innovación Tecnológica de Artesanía y Turismo, son instituciones que trabajan para elevar la competitividad de la producción artesanal en los mercados externo, interno y turístico, así como el fomento del desarrollo turístico de las zonas aledañas, en su mayoría rurales, donde estos centros se establecen. Son sus objetivos, proporcionar la transferencia e innovación tecnológica a los artesanos y apoyarles para el aumento de su productividad y competitividad; contribuyendo al incremento de puestos de trabajo y a la reducción de la pobreza en sus ámbitos de acción propios.

¹⁹³ Ministerio de Comercio Exterior y Turismo del Perú, Mincetur [En línea] Consulta: 28.09.2013.

¹⁹⁴ Quevedo, 2008:s/p.

la innovación, se debe prestar particular atención a la diversidad de la oferta creativa, al justo reconocimiento de los derechos de los autores y de los artistas, así como al carácter específico de los bienes y servicios culturales que, por ser portadores de identidad, de valores y sentido, no deben ser considerados mercancías o bienes de consumo como los demás.”¹⁹⁵

Por lo que concluimos que su gestión y revitalización, debe ser también distinta; que resulta urgente y necesario encontrar la clave para la continuidad en la producción y garantizar salvaguardia del tejido en telar de cintura en Lambayeque, porque el simple juego de la Oferta y Demanda no son suficientes, planteándonos por ello como objetivo general de esta investigación: “La revitalización del tejido de telar de cintura de Lambayeque, que se logrará con la documentación, y las propuestas de políticas públicas y privadas de la presente investigación.”

Una excelente iniciativa que apuntó hacia la revitalización de la artesanía en general, fue el “I concurso nacional de excelencia en artesanía UNESCO 2010-2011”, organizado por UNESCO, en coordinación con MINCETUR, cuya finalidad fue “establecer estándares de calidad e introducir en el mercado nacional nuevos productos artesanales inspirados en diseños y temas tradicionales de modo innovador, a fin de asegurar la continuidad y sostenibilidad de la diversidad de destrezas y tradiciones culturales”¹⁹⁶. El certamen no solo se dedicó pues a establecer rigurosos estándares de excelencia para los productos artesanales, sino también garantizar su auténtica dimensión cultural y las condiciones de su fabricación en un marco de responsabilidad social y de respeto por el medio ambiente. (Objetivo 1 del Concurso). Además pretendió preservar las tradiciones artesanales y al mismo tiempo estimular la creatividad e innovación en la fabricación de los productos artesanales a fin de asegurarles una mejor integración en los mercados nacionales e internacionales y su adaptación y

¹⁹⁵ Artículo 8° de la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural (02 de Noviembre de 2001).

¹⁹⁶ Reglamento de la Convocatoria del I CONCURSO NACIONAL DE EXCELENCIA EN ARTESANÍA UNESCO 2010-2011. MINCETUR [En línea]. Consulta: 09.06.2013.

permanencia en la vida moderna (Objetivo 2 del Concurso). Consideramos que dichos objetivos podrían plantearse en eventos de similares, realizándolos a nivel local, distrital, provincial y regional en Lambayeque, para revitalizar su tejido de telar de cintura, programándolos dentro de políticas públicas, privadas o mixtas como proponemos en la segunda parte de esta investigación.

1.3. Catalogación de prendas originarias tejidas en telar de cintura de la región Lambayeque

Nos referimos en este acápite, a las prendas textiles que “se han salvado de la extinción, que hasta el *Tawantinsuyo*, constituyéronse en prendas genéricas que han persistido a través de los siglos, conservándose aún y a duras penas algunos estilos particulares que caracterizaron sub-áreas y períodos”¹⁹⁷. Entendemos entonces por prendas genéricas, a cierta uniformidad que debe haber existido en ellas, debido a la técnica común y perfeccionada a través de su práctica secular. Ramos asegura que llegó a existir una práctica uniformidad, sin que existiera gran diferencia entre las ropas usadas por las gentes de la costa y las de la sierra, salvo en lo que respecta a la materia prima empleada para su confección.”¹⁹⁸ Refiere que¹⁹⁹, según la leyenda, *Apo Manco Cápac*, primer inca, mandó que,

“los vestidos y traxes de cada pueblo fuesen diferentes, como en hablar, para conocer y poder distinguir unos de otros porque este tiempo no echvan de ver y conocer a los indios de qué nación o de qué pueblo eran...Y era ley inviolable no mudar cada uno el traje y hábito de su provincia, aunque se mudase a otra, y para el buen gobierno lo tenía el Inga por muy importante.”²⁰⁰

¹⁹⁷ Cáceres, 2005:368.

¹⁹⁸ Ramos, 1977:31.

¹⁹⁹ Relación de antigüedades deste Reyno del Perú, en Crónicas Peruanas de Interés Indígenas, Madrid, 1968, p.286.

²⁰⁰ Ramos, 1977:31.

Waldemar Espinoza, por su parte, considera la existencia de un Derecho de Propiedad Intelectual Colectivo durante el *Tawantinsuyo*²⁰¹, vale decir, que existieron Derechos exclusivos de los pueblos sobre sus nombres honoríficos, canciones, danzas, hechizos y artesanías concretas. También sobre ciertas habilidades y especializaciones, los cuales podían ser obsequiados, heredados y truequeados al constituir bienes de propiedad de dichos pueblos. Dicha norma consuetudinaria explica también la persistencia del arte textil en el Perú, que, a pesar de las prohibiciones españolas de fines del siglo XVIII, se continuó tejiendo en telar de cintura para el propio consumo familiar, hasta nuestros días.

Consideramos con Sara Acevedo²⁰², como prendas portadoras de ingentes valores simbólicos, culturales, originarias, usadas desde tiempos Precolombinos en general y también en lo que constituye actualmente la Región Lambayeque, a las siguientes:

- Fajas o *chumpis*;
- *Anacos* o túnicas femeninas;
- *Unkus* o camisas masculinas;
- Mantos femeninos o *llicllas*;
- Bolsas o *Chuspas*;
- *Vinchas*;
- *Llautos* y,
- *Ñañacas*.

a. Fajas o Chumpis.

También llamados "*Chumbi*"²⁰³, para referirse a la faja o cinturón tejido. Juan José Vega²⁰⁴ refiere el relato que Oviedo recogiese del Piloto Pedro Corzo en Lambayeque, sobre la vestimenta, en el que

²⁰¹ Espinoza, 2008:318.

²⁰² Acevedo, 1999:752.

²⁰³ En Lengua Quechua significa barriga o panza.

²⁰⁴ Vega, 1978:9.

se afirma que las mujeres usaban trajes ajustados, inferimos que con estos cinturones: "...camisas largas hasta en pie, e muy anchas e sin mangas..." También la versión del Piloto Joan Cabezas, quien también dice haber visto vestidos femeninos que deben haber usado faja a la cintura: "E las mujeres unos hábitos hasta los pies, ceñidos, que parescen frailes..."²⁰⁵ Pero Cobo, logra darles una denominación:

"Desde la cintura para abajo se atan y aprietan el vientre con muchas vueltas que se dan con una faja ancha, gruesa y galana, llamada *chumpi*."²⁰⁶

La imagen 38 exhibe cuatro *Chumpis* del Lambayeque tardío (1350 d.C.), con motivos geométricos y abstractos (líneas quebradas en *zigzag*), de colores: marrón, rojo, verde y amarillo en distintos tonos. De todas las prendas originarias, la faja es la única que ha mantenido, a pesar del transcurso del tiempo, su forma y su función, pues aún puede verse su uso por damas y varones de las comunidades de Incahuasi, Cañaris, Monsefú, etc., por ejemplo²⁰⁷.

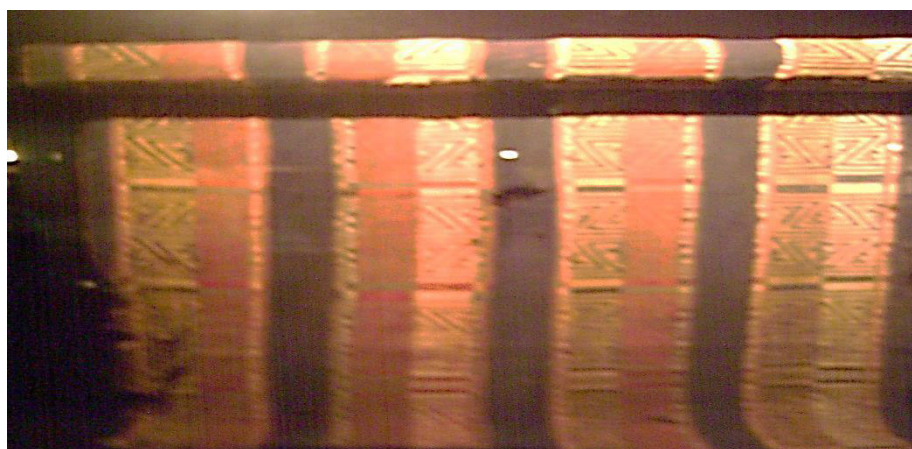


Imagen 38

Las imágenes 39, 40 y 41, son detalles de algunas acuarelas que el Obispo Jaime Baltazar Martínez de Compañón, encomendó realizar en la Provincia de Trujillo alrededor del año 1789²⁰⁸. En esta serie se aprecia a mujeres indígenas usando faja a la cintura.

²⁰⁵ Vega, 1978:9.

²⁰⁶ Ramos, 1977:35.

²⁰⁷ Las imágenes 15, 16 y 17, son detalles de estas fajas, en las que puede apreciarse de mejor manera los motivos iconográficos, de estas prendas tejidas con la técnica del tapiz (doble cara).

²⁰⁸ Como se ha mencionado en el acápite 1.1. Trujillo comprendía la actual región Lambayeque. Véase también la imagen # 2.

Imagen 39



Imagen 40



Imagen 41



Imagen 42



Imagen 43



La imagen 42 exhibe cuatro *chumpis* contemporáneos, procedentes de Incahuasi, Distrito de la Provincia de Ferreñafe. Están realizados en hilo industrial, con una paleta de colores básicos: rojo, azul y amarillo, usando motivos geométricos y técnica del tapiz²⁰⁹. De muy similar estilo, es la faja que luce la niña mostrada por la imagen 43. Procede de Incahuasi. El vestido que luce la modelo de la imagen 44, es originario de dicho lugar también. Es el traje de diario en el que se aprecia, el uso de la faja que ajusta la falda a la cintura.

²⁰⁹En detalle se les puede apreciar en las imágenes 26, 27, 28 y 29.

Imagen 44



Imagen 46



Imagen 45



Imagen 47



Las fajas de la imagen 45 se venden actualmente en el Mercado “Modelo” de Chiclayo. Realizadas con hilos industriales, su decoración es de franjas o listas en colores brillantes.

Dos fajas y un cinturón realizados con algodón pardo, decorados con listas o franjas de color contrastante muestra la imagen 46. Pertenecen a la tienda-taller de Petronila Brenis, del Distrito y Provincia de Ferreñafe. La imagen 47 exhibe una faja ferreñafana, cuya decoración es más elaborada, sugiriendo la técnica del tapiz (doble cara de urdimbre).



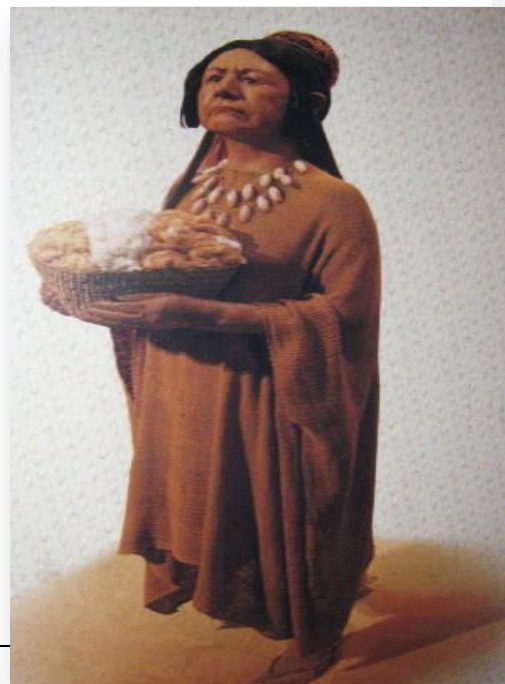
La imagen 48 exhibe una faja enrollada, procedente del taller de la artesana Susana Bances, del distrito de Túcume, elaborada con algodón pardo, marrón y beige, con motivos abstractos.

b. Anacos o túnicas femeninas.

Los hallazgos arqueológicos en Caral²¹⁰, son evidencia del antiquísimo uso femenino de vestido o túnica (véase la imagen 49), realizada en técnica de “torzal de pares alternos” empleando fibra de algodón (*Gossypium barbadense*). Su diseño reemplaza al cuello por una abertura en forma de ojal, otra por las mangas que caen hacia los lados, como el mismo corte del vestido²¹¹. También llamado *Acsu*, es el vestido femenino pan peruano, que también se usó en

Imagen 49

Lambayeque durante la Antigüedad. La falta de investigaciones sobre vestimenta originaria del Perú, ha propiciado la comisión de errores conceptuales en algunos investigadores, como Justo Cáceres²¹², curador del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú



²¹⁰ Caral, edificio piramidal “La Galería” (3,500 años de antigüedad desde el presente).

²¹¹ Shady, 2009:33.

²¹² Cáceres, 2005:529.

(MNAAHP), quien confunde al anaco o túnica femenina con el fustán o traje interior, llamando *anacu* al manto de señora y *cushma* al camisón de mujer. No obstante su grave confusión, Cáceres describe finalmente con acierto al anaco sin llamarlo así: “Una envoltura rectangular de tela prendida con alfileres o cosida en uno, o ambos hombros...”²¹³ Por su parte, Ramos citando al cronista Bernabé Cobo, describe con gran acierto al vestido femenino o anaco:

“...les sirve de saya y manto...compuesto por dos mantas: la una se ponen como sotana sin mangas, tan ancha de arriba como de abajo y les cubre desde el cuello hasta los pies, no les hacen cuello por donde sacar la cabeza y el modo como se la ponen es que se la revuelven al cuerpo por debajo de los brazos y tirando de los cantos por encima de los hombros, los vienen a juntar y prender con sus alfileres...Esta saya o sotana se llama *anacu*...déjales los brazos fuera y desnudos y queda abierta por un lado; y así, aunque dobla un poco un canto sobre otro, cuando andan se desvían y abren las orillas desde el chumpi o fajadura para abajo, descubriendo parte de la pierna y muslo. Por lo cual, agora que por ser cristianas profesan más honestidad, acostumbran a coser y cerrar el lado, para evitar la inmodestia.”²¹⁴

Juan José Vega confirma tal descripción tomada de Fray Diego de Ocaña²¹⁵, aseverando que bajo el anaco, la mujer indígena no llevaba ninguna otra prenda:

“Y en todo su cuerpo no traen adorno ninguno ni otra vestidura sino aquel capuz, de suerte que quitando aquel quedan desnudas como sus madres las parieron. Y el cabello siempre suelto y tendido sobre los hombros, largos y negros.”

Ramos encuentra diferencias con los vestidos femeninos de la sierra y de la costa, en que estos últimos emplean la manga y hay menor uso de la *lliclla* o *yacolla*²¹⁶. Detalles que nos parecen totalmente aceptables y comprensibles, considerando las diferencias climáticas

²¹³ Cáceres, 2005:368.

²¹⁴ Ramos, 1977:34.

²¹⁵ Vega, 1978:26.

²¹⁶ Ramos, 1977:35.

Imagen 50

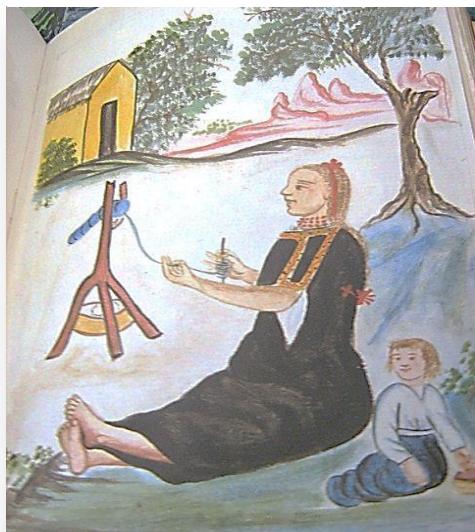


Imagen 51



entre la región costera y desértica de Lambayeque y la Sierra en general.

El Obispo Martínez Compañón ha registrado en sus acuarelas de la costa norte del Perú, al anaco (véase las imágenes 39, 40, 50, 51 y 52).

Es preciso mencionar la evolución de esta prenda que advertimos en la imagen 52, donde la dama de mayor edad, perteneciente a otra generación viste el anaco, tal y cual ha sido descrito por los Cronistas; mientras que las niñas, de la generación siguiente, visten un “anaco cortado”²¹⁷, a modo de falda, abierto por el centro y más corto que el anaco mismo. Las pequeñas damas visten además interiores o fustanes de algodón, (impuestas desde y conforme las Ordenanzas del siglo XVIII, para evitar la inmodestia²¹⁸(sic). Por lo que

Imagen 52



²¹⁷ La autora ha visto y usado numerosos “anacos cortados” provenientes de la costa norte peruana, en sus continuas interpretaciones de bailes nacionales folklóricos, desde la década de 1970.

²¹⁸ Ramos, 1977:34. Cita original de Bernabé Cobo.

esta acuarela documenta dos momentos en la evolución de esta prenda originaria.

Lo dicho se confirma también por las fotografías del Museo Arqueológico Brünning, en el Distrito y Provincia de Lambayeque. Las imágenes datan de los primeros años del siglo XX. Una de las cuales, (imagen 53), según el propio guión museográfico registra lo siguiente: “Dos mujeres indígenas con una niña. Dos de ellas son abuela y nieta. La abuela viste el antiguo traje de los indios (“capuz”). La nieta viste el mismo traje, pero más

moderno. La niña no tiene ningún parentesco con las anteriores (1904).” Con nitidez se aprecia en la fotografía mostrada mencionada, al anaco lambayecano en su esplendor, precisando que las damas usan junto con éste, camisones de algodón de manga corta, como interiores o fustanes.

Imagen 53



La dama mayor, usa faja a la cintura (cuyos hilos desflecados de los extremos pueden verse por delante, a la altura de su vientre). El capuz (anaco o acsu) de la abuela, es más ancho que el de la nieta. Todos están realizados con una tela delgada, que sin duda, debe haber sido algodón pardo. La niña de la imagen 53, viste el “anaco cortado”, una evolución de la prenda originaria, como ya se ha señalado y que se usaba también por la generación intermedia a la de la abuela y nieta mencionadas.

Imagen 53 a



El mismo “anaco cortado” era usado hacia la década de 1940, por las mujeres de Santa Lucía²¹⁹ en Lambayeque: Llevaban faja, alforja, mantos y anacos tejidos en telar de cintura, como puede apreciarse en el dibujo de Luisa Castañeda²²⁰, que muestra la imagen 53a. Esta prenda sigue en uso en el distrito de *Incahuasi* (Lambayeque), (véase las imágenes 43 y 44).

La imagen 54 data de 1905 y muestra una familia de tejedores de sombreros de Éten. La imagen 55 es de 1895 y exhibe un “grupo de trabajadores agrícolas en una minga” (sic). Ambas proceden de la colección del Museo Arqueológico *Brünning* y nos permiten apreciar el vestido femenino de diario o de faena: anacos cortados, mantos y camisones o interiores.

La evolución de las formas de las prendas de vestir originarias no fue pues cuestión del azar. Luisa Castañeda lo explica con suma claridad²²¹:

“Al consolidarse el régimen español en el siglo XVIII, empezó la modificación y desaparición de la tradicional indumentaria autóctona, a la vez que se eliminaba el símbolo político que representaba el Inca. Al mismo tiempo, las nuevas formas impuestas sufrían modificaciones por parte de sus receptores...Los indígenas fueron formalmente obligados a vestir al estilo español, porque así lo establecían las nuevas pragmáticas, que so pretexto de proteger la naciente industria textil representada por obrajes y Chorrillos, buscaban eliminar la manufactura del hilado y tejido domésticos para así favorecer la Economía del encomendero.”

²¹⁹ Castañeda se refiere a la ciudad de “Santa Lucía de Ferreñafe”, fundada el 13 de diciembre de 1550, por el Capitán Alonso de Osorio. Ferreñafe está ubicada al nor oeste de la región de Lambayeque.

²²⁰ Castañeda, 1981:s/p.

²²¹ Castañeda, 1981:11.

Imagen 54



Imagen 55



c. *Unku o camisa masculina.*

Considerando la estandarización de las prendas de vestir en el antiguo Perú, tomamos la descripción que Kauffmann Doig realiza de un *Unco* o *Unco* Paracas-Necrópolis²²²:

“Especie de camisón confeccionado en base a una tela rectangular. Esta era doblada por su mitad y cosida en los costados, excepto en la zona por donde debían pasar los brazos. En el centro de esta prenda el tejedor dejaba una abertura, para permitir el paso de la cabeza.”²²³



Imagen 56

Como una especie distinta, el mismo autor describe a la “esclavina”, que en nuestra particular comprensión se trataría más bien de un *unku* más corto: “Poncho corto, o especie de capa conformada por una tela rectangular con abertura central para dar paso a la cabeza se sostiene por hombros.”²²⁴. Cáceres, por su parte, destaca a los “*unkus* con mangas de la costa norte” como ejemplos de piezas de singular estilo que han caracterizado cierta subárea²²⁵. Ramos

²²² 200 a 600 d.C., Andes costeros Sur (Kauffmann, 2002:34).

²²³ Kauffmann, 1999:214.

²²⁴ Ibídem.

²²⁵ Cáceres, 2005:368.

Imagen 57



Imagen 58



distingue en la costa norte, un *uncu* mucho más corto que solo llega a la cintura y el empleo del faldellín (que vendría a ser la *wara* o taparrabos que se describirá posteriormente), llegando hasta las rodillas²²⁶. La imagen 56 (mostrada anteriormente con el número 18), muestra a un *unku* lambayecano, totalmente desplegado. Integran sus motivos iconográficos una serie de personajes masculinos, situados a cada lado del personaje mítico y central, quienes a su vez visten *unkus* y elaborados tocados. Pertenece al Lambayeque tardío (1000 años d.C. en adelante). La imagen 57 muestra a un personaje antropomorfo que viste un *unku* lambayecano, que corresponde a las descripciones antes realizadas y luce además un *chumpi* a la cintura y una *wara*. Se trata de un dibujo proyectado a partir de unos murales hallados en “Huaca Loro”, en Ferreñafe²²⁷, del Museo Nacional Sicán. Consideramos

que esta prenda, el *unku*, es el antecedente directo del “poncho” contemporáneo. En un fragmento textil de la colección del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, (imagen 58), apreciamos a un personaje que luce un gran tocado y porta *Tumis* en ambas manos, luciendo un *Unku*. Se trata de un paño, realizado con la técnica del tapiz o *Kelim*, con figura antropomorfa, alada, con rasgos ornitomorfos, en algodón y lana. El marco o borde tiene motivo de aves bicéfalas. A partir de los fragmentos textiles analizados, inferimos que en la Cultura Lambayeque, el *unku* fue usado por hombres de poder o

²²⁶ Ramos, 1977:35.

²²⁷ Sicán Tardío: 1100 – 1375 d.C.

elite, y también por personajes de poder o sobrenaturales, asociados con deidades.

d. Mantos femeninos, llicllas o pullukatas.

El Historiador Juan José Vega, cita a Fray Diego Ocaña, al describir a las mujeres de Lambayeque:

“Cúbrese por encima de los hombros con una manta cuadrada, sin ningún pliegue sino de algodón y lana, con sus cuatro esquinas como una sobremesa”²²⁸.

Imagen 59



Imagen 60



Ramos hace la misma afirmación, citando al Padre Cobo: “Estos son sus mantos o mantellinas, las cuales les llega hasta media pierna y se las quitan para trabajar mientras están en casa.”²²⁹.

Por su parte, Cáceres aporta que esta prenda se usaba junto con el anaco femenino y se prendía a éste con un *tupu* o alfiler de metal.²³⁰ Y que este manto femenino que se usa más corto en la sierra peruana y más largo en la costa y sierra del norte, suele llamarse *Lliclla*

²²⁸ Vega, 1978:26-27.

²²⁹ Ramos, 1977:35.

²³⁰ Cáceres, 2005:368.

o mantilla²³¹. La imagen 59 es una de las acuarelas de la llamada por entonces Provincia de Trujillo, -a la que pertenecía íntegramente la actual región Lambayeque, tal como ya se ha afirmado anteriormente- y nos muestra un grupo de indias viudas luciendo todas *llicllas*, cuyo uso perdura hasta nuestros días en la región Lambayeque, en lugares como Incahuasi (como se ha mostrado en las imágenes 43 y 44). La imagen 60, del mismo origen y época, nos muestra una mujer indígena con traje de diario, luciendo *lliclla* sostenida en el pecho por un alfiler o *tupu*.

Sara Acevedo²³² advierte la perdurabilidad en el ámbito rural en todo el Perú de la manta femenina o *lliclla*:

“...se mantuvo silenciosa entre los suyos y guardó sobre sí signos geométricos y abstractos cuyos significados se mantuvieron y mantienen herméticos para quienes no comparten sus convenciones. Presenta una estandarización formal con muy pocas variaciones de color, diseños ornamentales y tamaño, que se relacionan con su procedencia. Está formada por dos piezas rectangulares de cuatro orillos unidas al centro, o por una sola pieza. Generalmente de color entero, con un espacio denominado *pampa*, con bandas de *pallay* (diseños) al centro y a los extremos laterales que se disponen horizontalmente para su uso.”

Indica la investigadora que la *lliclla* cubre la espalda de la mujer y se sujeta sobre el pecho con hermosos *tupus* o alfileres de plata u otros metales. Además señala que esta prenda devino en el complemento de la indumentaria indígena y mestiza basada en el traje campesino español desde fines del siglo XVIII y que mantuvo la presencia y la identidad de la cultura muchas veces sometida.²³³

Las imágenes 61 y 62 muestran dos mantas femeninas usadas actualmente en Incahuasi (Ferreñafe). Han sido elaboradas en telar de cintura; son adornadas con cintas y grecas multicolores. Como "Paño de Leche" se conoce al manto femenino que muestra la imagen 63: Hecho con algodón industrial en colores y decorado con una técnica llamada "Batik", que consiste amarrar porciones de la tela antes de

²³¹ Cáceres, 2005:529.

²³² Acevedo, 1999:752.

²³³ Acevedo, 1999:754.



Imagen 63



Imagen 63 a



sumergirla en el tinte, de color azul oscuro, de tal modo que ciertas zonas permanezcan con el color natural. Lleva cosidos en ambos extremos, hilos color beige que han sido trenzados formando flecos. Consideramos que esto es una reminiscencia del antiguo "desflecado"²³⁴, que se obtenía dejando sin tejer hilos en los dos extremos del textil, para luego con ellos mismos, formar trenzas y delicados finos acabados (véase imagen 63a). El "Paño de Leche" no es de uso exclusivo en la región Lambayeque, porque las

²³⁴ Entrevista realizada por la autora (07.10.2011), al folklorista Hugo Sosa Romero, natural y residente en el Callao, pero con ascendencia monsefuana (del distrito de Monsefú), por cinco generaciones anteriores. Confecciona trajes tradicionales del mencionado distrito realizando el llamado "desflecado".

damas de las zonas rurales de Cajamarca, La Libertad y Piura lo usan también.

El manto femenino tiene distintos nombres y usos: Así, Cáceres denomina “*phullu*” a la “mantilla, capelina de varios colores”²³⁵. Y, Doña Agripina Castro de Aguilar²³⁶, afirmaba que la manta femenina de la sierra central, se llamaba “Pullukata”.

La manta femenina difiere de la “*yacolla*” o manto de hombre²³⁷. También es muy distinta al conocido “Manto Paracas – Cavernas”, que según Kauffmann, fue la prenda más espectacular, por su gran tamaño y el colorido de sus figuras simbólicas, pues mide en término medio unos 2.50 m x 1.30 m.; que no era colgada sobre los hombros necesariamente, sino más bien de la cabeza, cubriendo el cuerpo hasta los tobillos²³⁸. Al respecto, la autora de la presente investigación ha observado recientemente en distritos y anexos de la Provincia y Departamento de Huánuco, el uso de un manto femenino de estas mismas dimensiones, en tejido de lana llano, con algunos bordados en las esquinas.

e. Bolsas o Chuspas.

Su uso se remonta también al Perú precolombino, en el Lambayeque tardío²³⁹. El Museo Arqueológico Brünning conserva intacta una de estas prendas (imagen 64). Realizada en algodón con una simple decoración listada en una paleta cromática cálida: rojo, amarillo, verde, naranja y marrón. Sus tamaños varían según el uso, que va desde el más pequeño, para portar las hojas de Coca, para el conocido *chacchado* o *picchado*²⁴⁰.

²³⁵ Cáceres, 2005:529.

²³⁶ Desaparecida y muy famosa coleccionista de vestimentas tradicionales, especialmente del Valle del Mantaro. La autora la visitaba, comisionada por su propio centro de estudios, C.E.P. “Hans Christian Andersen” (Valle Hermoso, Surco); en su casa taller de alquiler de vestimentas ubicada en la Urbanización Ingeniería, Lima.

²³⁷ Cáceres, 2005:529.

²³⁸ Kauffmann, 1999:215.

²³⁹ A partir del año 1100 d.C.

²⁴⁰ Costumbre originaria de nuestro país, consistente en mascar hojas de esta planta considerada sagrada, con fines ceremoniales.

Imagen 64



f. Falda o faldellín.

Kauffmann lo define como: “Prenda que envolvía las caderas y cubría los muslos hasta las rodillas.”²⁴¹ Cáceres²⁴² afirma que esta prenda hacía las veces de pantalón, y que junto con el *Unku* o camisa y el manto eran las prendas básicas del varón. No hemos encontrado registro iconográfico o soporte de esta prenda en Lambayeque.

g. Wara.

Se le conoce como aquél “Pañete que cubría las entrepiernas.”²⁴³ Se le puede apreciar en las imágenes 57 y 58, en sendas imágenes de figuras antropomorfas de poder.

h. Vinchas.

Cáceres les confunde con los “llaautos”, describiendo que son cintas para atar el cabello²⁴⁴. Las vinchas, son extensas cintas que se

²⁴¹ Kauffmann, 1999:214.

²⁴² Cáceres, 2005:368.

²⁴³ Ibídem.

²⁴⁴ Cáceres, 2005:368.

extienden alrededor de la cabeza para adornarla y sujetar el cabello; por lo que generalmente reposan sobre la frente. Suelen ser bordadas y ornamentadas, siendo su uso femenino, como es de verse en la imagen 65. Son distintas al *llauto*, cuyo uso es masculino (imagen 66). Estas imágenes proceden de la colección del Obispo Martínez de Compañón, que datan del último tercio del siglo XVIII.

Imagen 65



Imagen 66



i. Ñañaca.

Juan José Vega, en su recopilación de relatos tomados de las Crónicas, refiere que los indios llevaban: "...en las cabezas unas madejas de lana hilada colorada e muy fina, una vuelta dada a la cabeza, y echado su barbiquejo..."²⁴⁵. A su vez, *Kauffmann* la define como un "...tocado conformado por una tela doblada con esmero. En reemplazo del *llauto* cubría parte de la cabeza y la nuca."²⁴⁶ Aunque no

²⁴⁵ Vega, 1978:11.

²⁴⁶ Kauffmann, 1999:214.

hemos hallado esta prenda en Lambayeque, inferimos que su existencia es indudable, no solo por la reiterada referencia que de ella hacen diversos Cronistas, sino por el tema climático. Esto es, debido al candente sol de la costa norte (Ica y Lambayeque son similares), se debe haber requerido su uso, como se hizo en el sur, para guarecerse del sol. Es conocido también que los hombres de la cultura Ychma²⁴⁷ usaron ñañas.

1.4. Documentación historiográfico - artística de la técnica del tejido de telar de cintura de la Región Lambayeque.

Para documentar la técnica del tejido de telar de cintura lambayecano, hemos recurrido a distintos tipos de fuentes: Crónicas o relatos de los españoles, prendas tejidas y otros objetos culturales hallados en excavaciones arqueológicas, Iconografía registrada en los ceramios de la Cultura Lambayeque. Estas mismas últimas fuentes fueron utilizadas por A. Taullard²⁴⁸ en sus estudios sobre el poncho sudamericano. También empleamos la observación y la entrevista a los tejedores lambayecanos, por ser una manifestación de la cultura ancestral aún viva.

Desde los inicios de la civilización peruana, en Caral²⁴⁹, se utilizaron varias técnicas textiles: el “Torzal” o acción de torcer de dos en dos las tramas, a medida que se insertan en las urdimbres²⁵⁰. Previamente, se habían elaborado redes de algodón y cabuya²⁵¹ enlazadas o anudadas, empleando solo un hilo o soguilla. Ruth Shady precisa que se ha evidenciado el uso de telares, agujas de hueso y madera, ruecas, punzones y espadas de tejer de hueso, así como

²⁴⁷ Valles de Lima, 200 a 800 d.C.

²⁴⁸ Taullard, 1949:8.

²⁴⁹ 5,000 años desde el presente.

²⁵⁰ Shady, 2009:41.

²⁵¹ Fibra vegetal existente en la costa peruana.

ovillos, hilos, cuerdas e hilos retorcidos²⁵² con las siguientes variantes²⁵³ expuestas en la siguiente tabla:

Tabla 4
Técnicas textiles Caral

| TÉCNICAS DE TEJIDO | VARIANTE |
|---------------------------|--|
| TORZAL | Simple con urdimbre suplementaria y decoración geométrica. |
| TORZAL | De pares continuos. |
| TORZAL | De pares continuos y urdimbres transpuestas. |
| TORZAL | De pares alternos con flecos. |
| TORZAL | De pares alternos y tramas suplementarias. |
| TORZAL | Con urdimbres transpuestas. |
| TORZAL | Con urdimbres transpuestas en pares. |
| ANILLADO | Simple con retorsión. |
| ANUDADO | Simple. |
| ENLAZADO | Simple. |

Más, los telares referidos por Shady no fueron de gran elaboración, (véase las imágenes 3 y 4). El telar de cintura apareció muy posteriormente, luego de un largo proceso de perfeccionamiento técnico. Cáceres explica que: "...entre los años 1,800 a.C. a 100 a.C, se afirmó el vestido de tela y se pasó del tejido manual al telar, lo cual permitió la confección de telas mucho más flexibles y grandes. Desde entonces, el tejido se convirtió en un producto de primera necesidad, procesado a nivel doméstico en las casas de cada comunidad, y en los talleres públicos al servicio de los templos, y más tarde, de los palacios²⁵⁴".

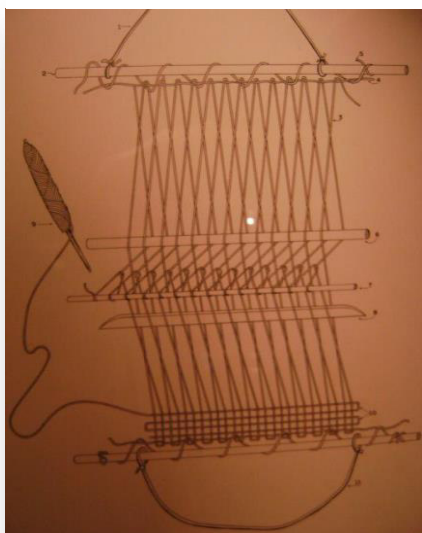
²⁵² Shady, 2009:41.

²⁵³ Tomado de: Shady, 2009:41.

²⁵⁴ Cáceres, 205:372-373.

Para Elba Manrique, la manifestación más antigua del arte precolombino peruano es la textilería, pues ésta aparece y se desarrolla mucho más temprano que la Cerámica y que la Orfebrería. Que, siendo aún pueblos de cazadores y recolectores, los pobladores del antiguo Perú usaban las fibras vegetales del junco, la totora y el maguey para confeccionar sogas, redes, petates, esteras y algún vestido; lo cual ha sido confirmado anteriormente por Shady, como queda dicho. Manrique precisa que fueron dos hechos, la domesticación del camélido y del algodón (6000 a.C.), los que permitieron una mejor elaboración de sus telas²⁵⁵.

Imagen 67



La investigadora, define telar, como el “...artefacto en el cual se pueden ordenar y fijar los hilos movibles y horizontales que vienen a conformar la trama, que recorre alternadamente los hilos dispuestos en la urdimbre”²⁵⁶. Y al tejido, como el resultado del entrecruce y alternancia de hilos²⁵⁷. Precizando que fue aproximadamente hacia los 1400 años a.C., cuando se inventa el telar y el lizo²⁵⁸, y que ambos, constituyen el aporte más importante y revolucionario para el desarrollo tecnológico textil²⁵⁹.

La imagen 67, es un dibujo tomado del Museo Arqueológico Brünning, de un telar de cintura precolombino, en el cual podemos apreciar claramente, ya dispuestos, los hilos verticales (urdimbre²⁶⁰) y horizontales (trama²⁶¹).

²⁵⁵ Manrique, 1999b:29.

²⁵⁶ Ibídem.

²⁵⁷ Manrique, 1999b:29.

²⁵⁸ El lizo es un instrumento textil de madera de sección circular que permite contener los hilos de urdimbre facilitando el desarrollo técnico y rapidez del tejido. (Manrique, 1999b:30).

²⁵⁹ Manrique, 1999b:36.

²⁶⁰ “Son los elementos paralelos esenciales que corren longitudinalmente en un telar, cruzados con ángulos más o menos rectos e interconectados por elementos transversales.” (Reid,2008:10)

²⁶¹ “Son los elementos transversales de una tela, que cruzan y se interconectan con los elementos de la urdimbre en ángulos más o menos rectos.”(Reid,2008:10)

Una de las más antiguas descripciones del telar de cintura en el Perú, la brinda el investigador Raoul D'Harcourt²⁶², en la década de 1960. Afirma que éste consiste, en dos barras paralelas entre las cuales los hilos de la urdimbre fueron estirados. Que las barras eran algunas veces separadas por cuatro palos que son manejadas dentro del campo del tejido, o, para piezas más delicadas, son atravesadas en un marco pequeño, pero usualmente una de las barras era atada por una cuerda a la rama de un árbol o a una viga, mientras que la otra barra era sostenida firme a una correa que pasaba alrededor de la parte baja de la espalda del tejedor, quien por un sencillo movimiento corporal, podía incrementar o disminuir la tensión de la urdimbre. Aclara que, los hilos de la urdimbre no estaban conectados directamente a las barras, sino a un pequeño cordel, que corría paralelo a las barras y era atado a ellas a intervalos. Afirma que toda la urdimbre entera era expuesta, porque el telar no tenía una cara de urdimbre²⁶³.

Ramos, cita al cronista Cobo, quien describe el telar “móvil”, para distinguirlo del “fijo” (de cuatro estacas):

“...se utilizan dos palos gruesos como el brazo y largos tres o cuatro codos, dispuestos de forma paralela y a los que se ata una cuerda en la que giran los hilos de la urdimbre. En ocasiones, estos hilos en los que gira la urdimbre eran retirados del tejido, siendo ocupado su lugar por vueltas de hilos trama; en otras ocasiones permanecían en el tejido, si bien solían ser cubiertos por puntadas o por hilos que formaban flecos o simplemente se cubría esta zona con una banda...responden a un mismo principio: crear un marco donde colocar los hilos de la urdimbre.”²⁶⁴

Los investigadores Medina y Gheller sostienen que, en el Perú precolombino, el telar de faja o cintura fue el tipo de telar más difundido. Indican que fue llamado así por poseer a un extremo una especie de cinturón que rodeaba la cintura de la tejedora, para de esa manera poder controlar la tensión de las urdimbres, mientras al otro extremo se ataba a un árbol, pared y otro soporte. Refieren que, usualmente los

²⁶² Harcourt, 2002:6. Traducción del inglés al español por Zoila Quevedo. La primera edición de esta obra es del año 1962, editada en *Seattle* por la Universidad *Washington Press*; la cual contiene la misma descripción.

²⁶³ La descripción del telar de cintura realizada por D'harcourt, es perfecta para el dibujo mostrado por la imagen 84 del Museo Arqueológico Brünnig.

²⁶⁴ Ramos, 1977:41.

Imagen 68



paños obtenidos con este telar alcanzaron un máximo de 90 cm a 95 cm de ancho. Y que, para obtener tejidos de mayor medida utilizaron los telares horizontales o verticales²⁶⁵.

Kauffmann Doig, al estudiar el arte textil Paracas (200 a.C. a 500 d.C aproximadamente, según el mismo investigador), describe en los siguientes términos el telar de cintura:

“Como sucede con los telares del mundo antiguo, en el Perú ancestral éstos consistían de dos barras, en las que eran sujetos en estado tenso los extremos de los hilos de la urdimbre. Una de las barras era atada a un poste o árbol, mientras la otra iba sujeta a una faja o pretina que daba la vuelta a la cintura de la tejedora y permitía controlar la tensión de las urdimbres.”²⁶⁶

La acuarela de la imagen 68, data del último tercio del siglo XVIII y procede de la por entonces llamada Provincia de Trujillo. En ella puede apreciarse a una indígena en la faena del tejido en telar de cintura, coincidiendo con la descripción realizada del Dr. Kauffmann Doig.

Con las referencias citadas respecto a la existencia pan peruana del telar de cintura en nuestro país, corresponde ahora precisar su existencia y antigüedad en Lambayeque. Federico Kauffmann²⁶⁷ refiriéndose a los hallazgos en Paracas-Necrópolis²⁶⁸ sostiene que estos tejidos, “...son burdos tanto como ornamentados, con figuras bordadas con hilos de diferentes colores.” Las técnicas textiles son las mismas utilizadas en Paracas-Cavernas, con la distinción que los Necrópolis usaron predilectamente el bordado²⁶⁹. Dicho autor clasifica

²⁶⁵ Medina y Gheller, 2005:30.

²⁶⁶ Kauffmann, 1999:160.

²⁶⁷ Ibidem.

²⁶⁸ 200 a.C. – 200 d.C., Departamento de Ica.

²⁶⁹ Kauffmann, 1999:200.

la técnica textil Paracas-Cavernas como puede verse en la siguiente tabla²⁷⁰:

Tabla 5

Técnicas textiles Paracas

| TÉCNICA TEXTIL | DESCRIPCION | TIPO DE PRENDAS |
|-----------------------|--|---|
| Mallas | Emplea las técnicas del anudado y el tejido a torsión –empleado en la cestería-. | <i>llautos</i> , bolsas pequeñas, redes para pescar y para portar. |
| Tejido de punto | | Para confeccionar cordones terminales |
| Telas | Obtenidas a telar | Tejidos llanos y gasas, tejidos a listas y a cuadros, brocados y bordados |
| Telas a doble paño | Emplean dos juegos de tramas y urdimbre | Telas con ambas superficies de colores contrastados |

Realizando una analogía con la cultura Lambayeque, desarrollada con siete siglos de posterioridad a los admirables Paracas, constatamos que aún faltan estudios específicos sobre la calidad excepcional de estos textiles, los que, con certeza, deben haber empleado todas las técnicas conocidas en el antiguo Perú hasta el Horizonte Tardío.

Tal como hemos precisado en el acápite 1.2.a), la cultura Lambayeque recibió y adaptó los aportes culturales de los Moche, con los que compartió determinados espacios geográficos. Por lo que, inferimos heredó también el antiguo arte textil y sus técnicas. En la siguiente tabla figura la descripción que Elba Manrique²⁷¹ realiza de los cinco tipos de tejido Moche:

²⁷⁰ 700 a.C. – 200 a.C., Departamento de Ica.

²⁷¹ Manrique, 1999b:48. Hace referencia a la siguiente obra: Conklin, William J. 1979. Moche textiles structures. JBPCTC, Washington D.C. Textile Museum pp.165-185.

Tabla 6

Técnicas textiles Moche

| TÉCNICA TEXTIL MOCHE | DESCRIPCION |
|---|--|
| 1. Tejido de tela llana con franjas modulares de trama. | Constituido por una tela llana como base sobre la que una trama discontinua suplementaria forma franjas modulares. |
| 2. Tejido compuesto. | Emplea una trama discontinua ²⁷² suplementaria entrelazada a urdimbres flotantes. |
| 3. Tejido Kelim. | Con dibujos formados sobre una matriz cuadrada, provistos de líneas de contorno mediante tramas entrelazadas. |
| 4. Tejido Kelim. | Con líneas de contorno de carácter cursivo, logradas mediante tramas entrelazadas excéntricas. |
| 5. Anillado de trama sobre urdimbre rígida. | Con decoración matriz cuadrada. |

Manrique sostiene, refiriéndose a piezas textiles de la Cultura Lambayeque (900-1050 d.C.)²⁷³, que:

“Las figuras de las escenas se configuran gracias a la técnica estructural del tapiz que es la que principalmente utilizaron. El tapiz fue elaborado con hilos de urdimbre muy finos, de algodón y lana, para tejer las tramas²⁷⁴.”

Muchas de las figuras y escenas tejidas en tapiz, en sus variantes de *Kelim* excéntrico y enlazado, fueron reforzadas en sus contornos. Así como en algunos casos, en parte de los tocados y vestidos, llevan hilos flotantes en forma de *bouclés* ensortijados que son obtenidos de los mismos hilos de trama que se van dejando sueltos y luego se anudan apretadamente sin cortarse...” Las imágenes 6, 11, 13, 14, 15, 16 y 17, nos muestran ejemplos de tapiz y la imagen 19 es un hermoso ejemplo de la técnica *Kelim*.

²⁷² Las técnicas de tramas y urdimbres discontinuas, son llamadas así porque no siguen un camino ininterrumpido de orillo a orillo, sino que van y vuelven sobre un área determinada de color. (Manrique, 1999b:48).

²⁷³ Lambayeque medio o fusional, en la Cronología utilizada para esta investigación.

²⁷⁴ Considérese que, al decir de Reid, “Las estructuras de los hilos de urdimbre y la trama y las formas en que éstas son usados determinarán la finura del tejido.” (Reid, 2008:10)

La cultura Chimú²⁷⁵, heredera de la tecnología textil Lambayeque, utilizó mayormente las técnicas de doble urdimbre y trama simple, junto con las accesorias de pintura e incorporación o cosido de plumas; empleándose además el tejido de patrón urdimbre y telas dobles²⁷⁶. Cáceres precisa que los Chimúes emplearon accesoriamente, lana de alpaca teñida de rojo.²⁷⁷ Siendo así, puede inferirse que los Lambayeque, ya dominaban todas estas técnicas antes mencionadas.

Paralelamente al uso del telar de cintura, no se empleó la técnica del anillado ni del enlazado, que fueron las primigenias, usadas en Caral por ejemplo y que no requirieron la existencia de un telar, en el concepto empleado para definir nuestro objeto de estudio.

Más, sí se utilizó la técnica de “tela”, llamada por muchos autores “tapiz”, la cual es “elaborada por la construcción progresiva de juegos de hilos de urdimbre dispuestas verticalmente en paralelo con los hilos de trama que se disponen horizontalmente. Urdimbres y tramas se intercalan al momento de la construcción del tejido.”²⁷⁸ Por su parte, Medina y Gheller confirman este concepto de tapices, técnica fundamentalmente empleada por los Lambayeque de la antigüedad:

“tejidos donde predomina el trabajo de los hilos de trama sobre los de urdimbre, los hilos de urdimbre son totalmente cubiertos con los hilos de la trama que en su mayoría son polícromos y forman diseños... Su variante más frecuente es el tapiz ranurado o *kelim*, donde los hilos de trama separan los hilos de urdimbre creando espacios vacíos a manera de ojales.”²⁷⁹

Medina y Gheller²⁸⁰ nos brindan las definiciones de otras técnicas textiles utilizadas en el Perú precolombino, resumidas en la siguiente tabla:

²⁷⁵ 1250 d.C a 1450 d.C. (Mujica, 2007:23).

²⁷⁶ Cáceres, 2005:449.

²⁷⁷ Cáceres, 2005:450.

²⁷⁸ Medina y Gheller, 2005:34.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ Medina y Gheller, 2005:36.

Tabla 7

Técnicas textiles precolombinas

| TÉCNICA TEXTIL | DESCRIPCION |
|---------------------------|---|
| Brocado | Fue usado con un fin decorativo, que a diferencia del bordado se efectúa en el telar durante el proceso mismo de fabricación del tejido. Para lograr este tipo de decoración se incluyen en el telar hilos en dirección de las tramas produciéndose un trabajo suplementario. |
| Cara de trama | Las tramas cubren totalmente los hilos de urdimbre. |
| Urdimbres complementarias | Se componen de la utilización de dos hilos de urdimbre de diferente color los cuales se van complementando estructuralmente, por general dejan hilos flotantes al reverso del tejido. |
| Urdimbres suplementarias | Son utilizadas con un fin decorativo. Son hilos supra-estructurales colocados en sentido de los hilos de la urdimbre. |
| Cara de urdimbre | Predominan visualmente las urdimbres. Estas cubren totalmente a los hilos de trama. |
| Gasas | Están compuestas por hilos de urdimbre que cumplen una función pasiva y los hilos de trama una función activa, obteniéndose tejidos finos. |
| Doble tela | Se colocan en las urdimbres dobles hilos uno encima del otro, de colores diferentes; las tramas son del color de las urdimbres, según el diseño, luego se aprecian los diseños logrados a ambos lados, a manera de positivo y negativo. |

De las técnicas mencionadas anteriormente, se han encontrado restos de textiles de los Lambayeque de la antigüedad²⁸¹, en los que se utilizaron todas ellas, salvo gasas y brocado (véase imágenes 5 a 17 inclusive).

El uso del tapiz o *cumbi* (tejido fino de uso reservado para las castas políticas y religiosas), fue proscrito por disposiciones coloniales, como ya se ha mencionado, lo cual ocasionó que, según Sara Acevedo, durante la República, la técnica de “urdimbre vista” se difundiera

²⁸¹ Colección del textiles del Museo Arqueológico Nacional Brüning.

sobremanera²⁸². John Rowe, considera que esta técnica de urdimbre vista, correspondería al tejido de *Awaska*, ahuasca o abasca, realizado en los telares tradicionales y no a pedal como se trabajó en los obrajes. Puesto que, si los *cumbicamayocs* estuvieron dedicados a la elaboración de finos tapices, el término de *awaska* por extensión, pudo haber sido aplicado a los otros tejidos destacando en ellos las bandas de *pallay*, sobre el campo oscuro o listado, y no sólo por los diseños y el color sino también por la técnica con que se realizaron de urdimbres complementarias, suplementarias y/o hilos flotantes²⁸³.

Con el devenir de los siglos XIX y XX, la producción de tejidos fue tan diversa como continuó siendo la variedad de grupos sociales existentes:

“Había alfombras; tapices con diseños figurativos, de armas o escudos de las nuevas repúblicas y alegorías patrias; alfombritas anudadas con temas y escenas anecdóticas que popularizaron los lujos señoriales; y otros con textos e inscripciones recordatorios²⁸⁴.

El arte textil pasó a ser un arte popular en relación con el arte oficial, debido a la nueva estratificación social.”²⁸⁵ Y es esta transformación del uso por las mayorías populares, de los productos elaborados con este arte ancestral, lo que ha permitido que perdure hasta nuestros días, el tejido de telar de cintura en la región Lambayeque, aunque ciertamente no fue el único tipo de telar utilizado²⁸⁶.

a. Proceso de elaboración de una prenda en telar de cintura en la Región Lambayeque.

Manrique señala con acierto, que los tejidos son el producto de un complejo proceso de producción, que involucra diversas

²⁸² Acevedo, 1999:748.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ Cuya tradición ya hemos visto se ha plasmado en las inscripciones en alforjas (véase imágenes 70 y 71).

²⁸⁵ Acevedo, 1999:748.

²⁸⁶ Brünning tomó fotografías en Chiclayo en 1907 de un llamado "telar de cinco estacas" y de un tal trípode usado para hilar algodón (Brünning, 1989:s/p. Fotografías # 23 y # 24).

actividades económicas, que van desde la obtención de la materia prima, pasando por la elaboración del hilado y el teñido hasta la manufactura propiamente dicha²⁸⁷. Así lo confirma la artesana textilera Petronila Brenis, de Ferreñafe, quien cuenta con más de treinta años de labor²⁸⁸. Por su parte, Susana Bances²⁸⁹ indica que para tejer en telar de cintura, lo primero que hace es comprar el algodón, “en rama” o “en hilo”, el cual se siembra en algunos lugares como Las Salinas (Túcume) y Pomalca (Distrito de la Provincia de Chiclayo). Precisa la tejedora que, en el caso de otras artesanas textiles del distrito, conoce que desde el año 1998, compran el algodón industrial “Hilo perlé, mercerizado” para tejer con sus telares de faja. Acota Petronila Brenis, quien compra el algodón nativo, -el cual ya ha sido “desmotado”-, en lugares como Sandillal, Las Salinas, Batán Grande, Segundo Valladares, La Culebra, Pómac 3 y en el Fundo Pachерres. Al respecto, Medina y Gheller señalan que, “una vez cosechado y recolectado el algodón es sometido a su limpieza, que consiste en quitarle las semillas. Seguidamente, mediante el uso de una vara, se procede a golpearlo hasta lograr una fibra suave y esponjosa, lista para ser hilada.”²⁹⁰ Descripción que se refiere, según consideramos, al “desmotado” que aludía la Maestra artesana Petronila Brenis. Explica que, finalizado el “desmotado”, se procede a hilar, luego a urdir y finalmente a tejer.

Hilar. Por hilar entendemos un complejo de operaciones a través de las cuales las fibras se estiran y se retuercen en un hilo continuo²⁹¹. “El verbo llenar o empreñar, se usa para describir el proceso de llenar el huso...”²⁹². Este “huso”, es “una varilla gruesa con

²⁸⁷ Manrique, 1999b:29.

²⁸⁸ Entrevista a Petronila Brenis por la autora, realizada en su casa-taller-tienda ubicada en Calle Tacna 320, Ferreñafe, Lambayeque, Perú, el 10.12.11.

²⁸⁹ Entrevista a Susana Bances por la autora, realizada en su casa-taller ubicada en el Caserío La Raya, Distrito de Túcume, Lambayeque, Perú, el 14.12.11.

²⁹⁰ Medina y Gheller, 2005:24.

²⁹¹ Maltese, 1997:370.

²⁹² Perú, Mincetur: 2009:24. El huso es un instrumento manual, de forma redondeada y alargada, y que va adelgazándose por las puntas, que sirve para devanar y/o retorcer el hilo, seda. etc. (Lexus, 1999:482).

Imagen 69



Imagen 70



un gancho, provista en una extremidad o en las dos de un bacinete (disco plano de piedra o de barro cocido) que servía para equilibrar mientras giraba²⁹³. Una vez terminado el hilado o llenado, es decir, formado el ovillo, se retira el llamado huso, *pushca* o *pushcatillo*²⁹⁴, cuyo hilo queda entonces listo para ser usado. Esta tarea se continúa realizando, especializadamente, en Lambayeque. La imagen 69 muestra una *pushca*²⁹⁵, en el cual se habría iniciado el proceso de hilado y no se la colocado aún el piruro en uno de sus extremos. Y la imagen 70 exhibe un costurero hecho en fibra vegetal, conteniendo instrumentos de tejido, a primera vista, la *pushca*, portando algodón color beige claro. Acevedo acota respecto al hilado que, la estructura tejida tendrá la calidad y la flexibilidad de acuerdo a la finura o grosor del material elegido. Sostiene que se hila y se retuerce, hasta ahora a la derecha y a la izquierda, paña o *ll'oque* –este último con cualidades especiales para ciertas piezas rituales-. Y que, el empleo de hilos con torsión distinta en una misma pieza originará una textura diferente

²⁹³ Maltese, 1997:370.

²⁹⁴ "Instrumento pre-colombino, lo utilizan para hilar y consta de dos partes el peso de cerámica denominado "piruro" y el "pushcatillo" o cuerpo." (Luna, 1977:22).

²⁹⁵ Pertenece al Lambayeque Clásico (desde los 800 d.C., aproximadamente).

llamada “espinas de pez”, variación en la tonalidad, impermeabilidad y consistencia para evitar el doblado de los extremos y las esquinas²⁹⁶.

Urdir. Antes de urdir, se teñía el hilo. Urdir significa organizar las urdimbres, es decir los hilos verticales en el telar. La recopilación del tejido de telar de cintura en *Incahuasi*, realizado por el Ministerio de Comercio Exterior de Turismo de Perú, precisa que, “uno de los primeros pasos después de clavar las estacas para urdir es hacer y amarrar el cordón de urdimbre a la primera y la última estaca.”²⁹⁷

Tejer. Corrado Maltese refiere que:

“la operación de tejido consiste en entrecruzar una serie de hilos llamados urdimbre, que se mantienen paralelos y tirantes, con otra serie, llamada trama. Los hilos de la trama, enrollados en lanzaderas apropiadas y unidos al primer hilo de la urdimbre, se introducen entre los dos planos, par e impar de la urdimbre. A esta operación llamada “pasada”, le sigue otra que se hace con un peine o algún objeto análogo para apretar el tejido por igual.”²⁹⁸

*Kauffmann Doig*²⁹⁹, por su parte, describe de modo semejante la acción de tejer en telar de cintura:

“... la tejedora procedía a levantar el lizo y a colocarlo en posición adecuada. La única otra herramienta utilizada era el sable o listón de madera, que permitía separar las caladas y ajustar la trama. A medida que la tarea avanzaba, la parte del tejido terminado iba siendo enrollada en la barra inferior del telar.”

La labor del tejido en telar de cintura se aprecia en la imagen 71 por un grupo de mujeres de Lambayeque en 1895, captadas por el lente fotográfico de *Hans Heinrich Brüning*. También en la imagen 72, en un dibujo de la colección del Museo Arqueológico Brüning.

²⁹⁶ Acevedo, 1999:742.

²⁹⁷ Perú, Mincetur: 2009:25.

²⁹⁸ Maltese, 1997:371-372.

²⁹⁹ Kauffmann, 1999:160.

Imagen 71

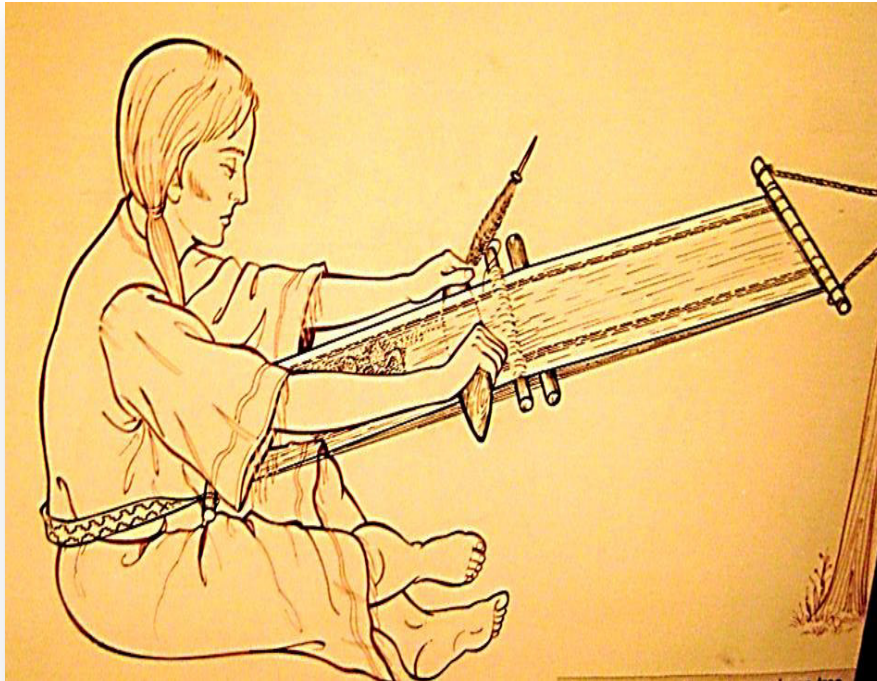


Imagen 72



En algunos distritos de la región Lambayeque, aún se teje en telar de cintura. Las mujeres contemporáneas de *Incahuasi*, por ejemplo, refieren a menudo de que tejer es un proceso laborioso, del cuidado que hay que tener para alcanzar el hilo en “liso”; de las largas horas que tienen que sentarse bajo el sol y de la incomodidad que causa el rollo de tela que va creciendo sujeto a su cintura y de la dificultad de rematar el tejido.”³⁰⁰

b. El telar de cintura: diseño, instrumentos empleados, funcionamiento.

El telar de cintura resultó ser de uso predilecto -pero no exclusivo- en la zona norte del país, tanto en la costa como en la sierra. En Lima, por ejemplo, la Arqueóloga Isabel Flores Espinoza, como fruto del trabajo de gestión en el Proyecto de puesta en valor del sitio arqueológico asociado a la cultura *Ychma*³⁰¹, desarrollado con la Municipalidad de Miraflores, ha encontrado restos de un telar de cintura, con todos sus implementos, en la ahora denominada *Waka Pucllana*³⁰²: “La Textilería es una de las principales actividades culturales realizadas por los habitantes de *Pucllana*. El patio principal parece haber sido destinado a alojar a gran cantidad de personas dedicadas a esta actividad. Así lo precisan piezas de textilería e instrumental textil hallado en la pirámide y algunas plazas.”

b.1 Diseño del telar de cintura. Manrique³⁰³ describe a un tradicional telar de cintura, -que se aprecia en la imagen 73-, (de abajo hacia arriba): “Enjulio” o vara principal, idéntica a la que se encuentra en la parte superior, al final del

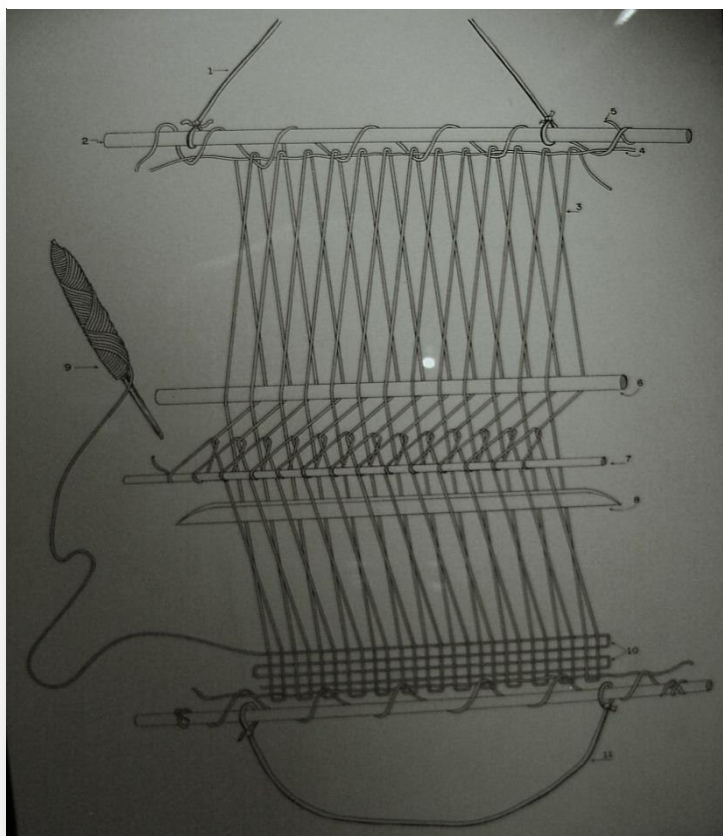
³⁰⁰ Perú, Mincetur: 2009:25.

³⁰¹ Hacia el año 900 D.C.

³⁰² Flores, 2005:62.

³⁰³ Manrique, 1999b:30.

Imagen 73



telar; vara de sección elíptica que sirva para separar en la urdimbre los hilos pares de los impares(#8); vara de sección circular que junto con el cordón como lizo; cuerda que ajusta el cordón al enjullo;#10); urdimbre (#3); cuerda para sujetar el telar a un punto fijo (árbol o poste), (#1); huso (#9). El material del que está hecho el telar de cintura ha sido y tradicionalmente madera, como en el caso del que fue encontrado, junto con todos sus implementos en *Pucllana*³⁰⁴.

b.2. Instrumentos del telar de cintura. La colección del MBRU, custodia una serie de instrumentos utilizados en el telar de cintura en Lambayeque, de los cuales, ya hemos identificado a la *Pushca* o huso, que sirve para almacenar el hilo previamente estirado y torcido y formar ovillos (imagen 69). Tomando a las Crónicas como fuente, Cobo menciona al “lizo”, (que

³⁰⁴ Flores, 2005:62.

Imagen 74



podían ser varios, según el grado de elaboración del motivo a tejer y se ubican transversalmente sobre el urdido): la “lanzadera” (que lleva el hilo de la trama y va pasando por los dos planos de los hilos que conforman la urdimbre); y el “hueso puntiagudo y liso” (para apretar y tupir la tela). En la imagen 74 apreciamos que los dos objetos que aparecen en los extremos son “lizados”, mientras que la “lanzadera” es el cuarto instrumento, contado de arriba abajo; y el hueso puntiagudo es la penúltima herramienta.

A falta de mayores estudios etnográficos, tomamos el dicho de *Brünning*, quien citando al Sacerdote agustino Antonio de la Calancha³⁰⁵, afirma que las mujeres tejedoras de Olmos³⁰⁶, conservan algunos nombres antiguos de partes de sus telares, como es de verse en la siguiente tabla:

Tabla 8

Nombres originarios de los instrumentos del telar de cintura

| <i>Mochic (Éten)</i> | <i>Olmos</i> | <i>Sechura</i> | Equivalente al Castellano |
|----------------------|-----------------|-----------------|---------------------------------------|
| <i>Tésgam</i> | <i>Terlam</i> | <i>Tasila</i> | Telar en que se fija la urdimbre |
| <i>Uño</i> | <i>Silluque</i> | <i>Sillique</i> | Lacitos para cambiar la urdimbre |
| <i>Quide</i> | <i>Llagal</i> | <i>Llacala</i> | Golpeador con que se apreta la trama. |

³⁰⁵ Brünning, 1922:39. (Crónica Agustina, Libro III, Capítulo II).

³⁰⁶ Distrito perteneciente actualmente al Departamento de Lambayeque, ubicado al Nor Este.

De otro lado, Ravines³⁰⁷, acota que en el norte del Perú se usa el término “tejido”, para denominar a todo telar; mientras que, en la región de Huancavelica se le denomina *callhua*. Sostiene el autor que la “*aparina*”, “*cargadora*”, “*cincha*” o “*siquichumpi*”, es un elemento fundamental del telar de cintura, consistente en una gran faja renal de forma ligeramente romboidal, hecha de lana gruesa o cabuya. Junto con Andrade, rescatan los nombres en *Quechua* de distintos lugares del Perú³⁰⁸, de los instrumentos que forman el telar de cintura:

- **Los dos palos paralelos que sostienen la urdimbre o birbe** y que constituyen propiamente el telar, según Ravines se denominan “*cungallpus*” o “*callhua*”. Andrade llama “*maychaque*” a los dos travesaños hechos de madera de Eucalipto que sostienen el telar, el primero cercano al cuerpo de la tejedora, y el segundo, al extremo opuesto, habitualmente fijado con una cuerda en forma de ye invertida a un tronco o a otro madero ubicado en el techo de la vivienda³⁰⁹.
- **El palo central**, generalmente de caña brava, que sirve de separador se llama “*putij*” o “*soncocho*”, según Ravínes; y Andrade le llama “*paltoque*”, un tronco redondeado de Maguey (Agave americana).
- **El peine separador**, (cuyo número varía según las necesidades de la decoración), se le llama “*illahua*” o “*illahuaco*”, según Ravínes. “Chuguay” le llama Andrade a un conjunto formado por una varilla delgada y redondeada, hecha de Eucalipto, que sostiene el lizo, el crucial «peine de hilo», que separa los hilos de la urdimbre y ayuda a levantarlos para pasar la trama;
- **La lanzadera**, es decir el instrumento que lleva el hilo horizontalmente a la urdimbre y cuyo número no pasa de dos, tiene el nombre de “*minikero*” o “*minico*”. Andrade denomina “*kallwa*”, al madero más móvil del sistema textil, lustroso y achatado, con los extremos en forma de espada, hecho habitualmente de tronco de Taya (tara), pero cuyo nombre es indiferente por su origen quechua y su difusión panandina.

³⁰⁷ Ravines, 1978:255.

³⁰⁸ Ravines rescata los nombres de la Sierra Sur, mientras que Andrade, los del distrito de Agallpampa, en la Provincia de Otuzco, sierra del departamento de La Libertad.

³⁰⁹ Andrade, 2010:171.

- **El golpeador del tejido se llama igualmente “callhua”**, según Ravínes; mientras que Andrade denomina “**Roque**”, a un pequeño instrumento «escarbador» que la tejedora guarda en el bolsillo de su mandil, hecho de la dura madera del lloque (*Kageneckia lanceolata*) y cuya función es corregir las irregularidades del tejido que se va formando, así como repasar la trama para destensarla.

b.3. Funcionamiento del telar de cintura. El cronista Cobo, citado por Ramos, describe con precisión el funcionamiento del telar de cintura:

“Una vez situada la urdimbre en el telar, se la dividía en dos planos, sujetándose el inferior a los bucles de una cuerda, unidos a un lizo que, al ser levantado, arrastra los hilos hacia arriba, provocándose con esta operación una inversión de planos. Cuanto más complicado fuera a ser el dibujo, mayor era el número de lizos que se colocaban. El segundo elemento, la trama, que va colocada en una lanzadera, era pasada por entre los dos planos que forman los hilos de la urdimbre, teniendo en cuenta que en unas vueltas, por ejemplo las pares, cruzaba por el espacio comprendido entre los hilos impares y los pares de aquel elemento, mientras que, en otras vueltas, por ejemplo, las impares, pasaba entre los hilos pares al ahora en alto y los impares, ya que los planos se habían invertido al elevar el artesano el lizo. Mientras se realizaba esta operación iban apretando y tupiendo la tela con un hueso puntiagudo y lizo con el cual, sin otros aparejos e instrumentos la sacan tan tejida y densa como nuestras sedas y hacen los tejidos así los llanos y sencillos como los labrados de colores y figuras, los bastos y los ricos y preciosos, a dos haces, que es obra de gran primor y con razón nos admira. A este simple principio de funcionamiento estaban sujetos tanto el telar móvil como el fijo. El primero se caracteriza por estar su superficie inclinada y tener atadas a los bastones sendas correas, una que se sujeta en un punto inmóvil situado en alto, y otra que se pasa por la cintura del tejedor, lo que le permite tensar o destensar la urdimbre mediante el simple movimiento corporal de echarse hacia atrás o de inclinarse hacia adelante.”³¹⁰

Otra versión muy similar del funcionamiento del telar de cintura³¹¹ según *Versteylen* (citado por Manrique) es la siguiente:

³¹⁰ Ramos, 1977:42.

³¹¹ Manrique, 1999b:30.

“...uso de un sistema que permite alzar o bajar en una sola operación las urdimbres, para eso se usa un palo (el lizo) que se ubica transversalmente sobre el urdido. Las urdimbres inferiores son enlazadas individualmente por un hilo formando un lazo, pasando entre cada urdimbre superior. Estos lazos se fijan sobre un cordón que a su vez se amarra contra el lizo, este armazón constituye el tinglado, para operar se levanta el lizo y se jalan las urdimbres inferiores por encima de las superiores formándose el cruce por encima; después de pasar la trama se deja bajar el cruce de un solo golpe obteniéndose el cruce siguiente por debajo de las urdimbres superiores y estando las dos partes de urdimbre en su posición inicial. Operando así el tejido se acelera y permite una mejora en la calidad de la textura.”

En síntesis, podríamos afirmar, tomando además el dicho de las artesanas entrevistadas para esta investigación³¹², que se teje en telar de cintura (del modo más simple o básico), de la siguiente manera:

- 1) Colocado el telar, con las urdimbres listas, se levanta el mismo con el lizo;
- 2) Se pasa la lanzadera (que lleva atado el hilo de la trama) por debajo y delante de las urdimbres (se “enlaza”);
- 3) Se apreta y tupe el tejido (con un golpe), con otro instrumento puntiagudo, tensando o destensando la labor, con solo inclinarse o erguirse el tejedor que se halla sentado con el telar amarrado a su cintura.

1.5. Principales motivos iconográficos propios y locales de la región Lambayeque.

En el presente estudio de naturaleza transdisciplinaria, la participación de la Historia del Arte Popular peruano, requiere de una de sus llamadas fuentes reales o empíricas: La observación directa de las "fuentes iconográficas", vale decir de los fragmentos textiles u objetos

³¹² Entrevistas de la autora a las artesanas Petronila Brenis y Susana Bances.

textiles producidos con telar de cintura en la región; y, de cualquier otro objeto cerámico, metalúrgico, arquitectónico que haya servido de soporte para los diseños comunes y propios de Lambayeque. La identificación de tales motivos iconográficos es fundamental para la revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano, pues constituirá su carácter distintivo con tal o cual región nacional y mundial, además de arrojar significados culturales y religiosos propios, valiéndose del análisis iconográfico.

La Iconografía en su connotación más antigua, constituía según Vitrubio³¹³, una de las tres partes de la *dispositio* de la Arquitectura, es decir, el trazado de la planta de un edificio³¹⁴. Si visualizáramos dicha planta, podríamos ver en ésta una forma o estructura básica, al distinguir su contorno y los espacios delimitados dentro de ella. Un análisis iconográfico identificará pues, las formas fundamentales y sus significados en determinadas manifestaciones artísticas. Revelará siempre un estilo, un modo particular de manifestarse, de crear.

Consideramos con Teresa Gisbert que, “los estilos no se pueden comprender sin conocer el contexto histórico que los produce y el mundo religioso y espacio-temporal que expresan.”³¹⁵ Por lo que todo estudio iconográfico debería categorizar, -como lo hizo la estudiosa en textilería andina altiplánica-: Zonas; estilos (a los que denomina en las lenguas originarias), sub-estilos; etnias y ubicación geográfica. En el presente caso, se ha seguido ese criterio, hasta donde ha sido posible, teniendo en cuenta que la naturaleza de la presente investigación es de Gestión Cultural basada en la documentación historiográfico artística.

Para rastrear los motivos iconográficos de los textiles lambayecanos precolombinos, se han aplicado las denominaciones genéricas de antropomorfo, zoomorfo, fitomorfo u ornitomorfo³¹⁶. Respecto a esta última categoría, se han analizado las representaciones del águila, del cóndor o del vencejo, que han sido consideradas atributos simbólicos de las deidades agrícolas y, a la vez,

³¹³ Marco Vitruvio fue un Arquitecto romano quien vivió en el siglo I a.C. Escribió el Tratado *De architectura*, sobre técnicas de ingeniería e hidráulica.

³¹⁴ Corrado, 1997 :407.

³¹⁵ Gisbert, 1987:4.

³¹⁶ Empleadas por Rebeca Carrión Cachot.

aves promisorias de la buena cosecha, representándoseles en diferentes formas de estilización. Más no estamos seguros de que en Lambayeque se hayan referido a estas grandes aves, no sabemos si existieron en estas zonas, pero sí aves más pequeñas. Reiss y Stübel³¹⁷, también se refieren a motivos culebroides (sic); geométricos, cruces, escalonado, estilización de las olas del mar, *chenkos* (silueta de la sierra) y grecas, que son como las olas del mar, pero con ángulos rectos³¹⁸.

Siguiendo un criterio de antigüedad, el primer antecedente iconográfico lambayecano está constituido por los hallazgos arqueológicos textiles en Huaca Prieta³¹⁹. Respecto a ellos, se han identificado: Figuras humanas muy estilizadas en vista frontal; aves (águila, halcón o cóndor con un pez o serpiente en el estómago -véase imagen 1-, y, una banda de aves que parecen ser loros); además de una figura bicéfala con un cangrejo o cangrejos solos³²⁰. Elba Manrique también le atribuye los diseños de cóndor, serpiente y cangrejo bicéfalos, además de figuras con atributos antropomorfos.

En cuanto al legado iconográfico textil de los Moche, identificamos como el más recurrente el de las “olas del mar”. Antecedente del Lambayeque fueron los Wari³²¹, que presentan en sus textiles motivos muchísimo más abstracto, figuras geométricas, como olas, escalones, círculos, flechas en tres tiempos, etc. En términos de Ane Gayón³²²: “...la decoración textil Tiahuanaco Huari muestra un cambio, de la total representación pictórica de figuras de deidades a un estilo abstracto compuesto de elementos fragmentarios, dispuestos en compartimentos rectangulares principalmente: Ojos, nariz y dientes. Esta desintegración de un diseño total y coherente en un mosaico de elementos residuales es una de las transformaciones más fascinantes del arte...”

³¹⁷ Taillard, 1946:39. (Reiss y Stübel, 1880: “*Das Totenfeld von Ancon*”, tomo III.).

³¹⁸ Los motivos iconográficos de la Textilería de la Antigüedad son universales, según Reid. (Véase Anexo 1). Pero debe tenerse presente que la Cultura Peruana ancestral nunca tuvo contacto con otra civilización, se desarrolló aisladamente.

³¹⁹ Zona sur de Lambayeque, actualmente en el departamento de La Libertad, sitio arqueológico El Brujo, entre los límites de los distritos de Magdalena de Cao y Santiago de Cao (3,500 a.C.).

³²⁰ Cáceres, 205:371.

³²¹ Cuya expansión e influencia en tierras lambayecanas se dio entre los años 700 d.C. a 1000 d.C.

³²² Benavides, 1999:386. (Gayton, Anne. 1978. Significado cultural de los textiles peruanos. En: Tecnología Andina. IEP. P.296. Lima).

En las artes plásticas, lo usual, según informa la Historia del Arte, es pasar de lo figurativo a lo abstracto. En el caso de la textilería Lambayeque, habría sido a la inversa: Se pasó de la abstracción de los Wari a cierto figurativismo en los Lambayeque. Isabel Iriarte lo explica magistralmente: “Cabe preguntarse qué hace el tejedor con la información que posee. El hecho de que hasta la forma en apariencia más fortuita remita a una iconografía establecida en todos sus detalles, demuestra que no hay desconocimiento detrás de las supresiones y deformaciones, ni la intención de modificar la identidad del personaje. Pero el tejedor cada vez que lo representa, aún dentro de la misma túnica, parece querer dar una visión irrepetible, sesgada, casi azarosa, como si el personaje fuera siempre más que sus representaciones, y existiera en su totalidad solo por fuera de los tejidos.”³²³

Manrique identifica a la divinidad principal Lambayeque, llamándole, la de los “ojos alados” y a los siguientes motivos iconográficos: “Los seres antropomorfos son representados de frente o perfil sosteniendo báculos, con tocados cefálicos simples y dobles en forma de media luna que representan tocados plumarios, ataviados en el cuello por una especie de bufanda con representación bicéfala zoomorfa. El cuerpo puede presentarse decorado con pintura corpórea a manera de tatuajes y el faldellín sujetado también por fajas bicéfalas. Estos seres principales pueden estar asociados a otros personajes secundarios que se ubican alrededor o dispuestos paralelamente. La imagen 75 muestra un fragmento de “*Unku*” ornamentado con personajes antropomorfos ubicados frontalmente con grandes tocados y lujosos atuendos, penachos, además de otros seres zoomorfos. Y, la imagen 76 es un fragmento de “Manto” que presenta aves con tocado, botellas y motivos de carácter geométrico. La policromía y sobriedad de los elementos decorativos están logrados por el uso armonioso de los colores: rojo, verde, amarillo, azul, celeste, violeta, marrón, negro, blanco y ocre.”³²⁴

³²³ Iriarte, 1999:419-420.

³²⁴ Manrique, 1999^a:486.

Imagen 75



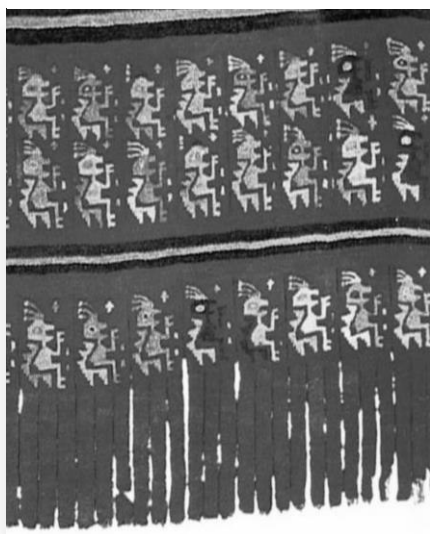
Imagen 76



Imagen 77



Imagen 77 a



Predominan el rojo y el amarillo en diversas tonalidades, (imágenes 77 y 78), por lo que consideramos a estos colores, los predilectos de Lambayeque. El motivo principal del tapiz de la imagen 77, es una cruz de brazos de igual tamaño³²⁵, que se repite en todo el espacio, solo con variaciones de color. En los flecos (imagen 77^a), figuran dos bandas rectangulares de seres antropomorfos

Imagen 78



Imagen 76 a



cabezas ornitomorfas, grandes penachos y alas. Mientras que, en el textil mostrado por las imágenes 78 y 78a, se alternan equilibradamente en todo el espacio dos motivos en idéntica importancia de acuerdo a sus tamaños: Una serpiente bicéfala enroscada en sí misma, que lleva inscrita continuamente y en contraste de color a otro pequeño motivo ornitomorfo. Y, un personaje humano, presentado de pie y frontalmente, luciendo gran tocado trapezoidal, *unku*, dos báculos y el rostro pintado. Todo va rematado con una cenefa hecha de *cheuvrones* o flechas.

³²⁵ Conocida como "Cruz Griega" por la Historia del Arte Universal.

Así, Manrique afirma que la iconografía Lambayeque en su arte textil, está representada por rasgos con marcado énfasis en la comunicación visual o de transmisión de ideas:

“...constituyen el medio de comunicación mediante el cual se expandían y propalaban las ideas y concepciones religiosas. La religión sería el factor preponderante en la iconografía Lambayeque.”³²⁶

Jorge Zevallos, en la misma línea de ideas antes expuesta, considera que los Lambayeque (“Lambayeque Clásico o Lambayeque I”, en el Horizonte Medio), presentan novedades e inventos en la textilería, advirtiéndose en su iconografía “una manera diferente para señalar su propia teología.”³²⁷



Imagen 79



Imagen 79 a

Medina recurre a la iconografía de la cerámica y de la pintura mural, de la zona de Úcupe³²⁸, precisamente de la huaca *Chornancap*, identificando como la representación principal, al “personaje con los ojos alados”, que aparece ricamente ataviado con tocado, penacho, cinturón con círculos concéntricos y portando objetos ceremoniales en las manos. Son mostradas por las imágenes 79 y 79a, en colores originales y en sepia.

³²⁶ Manrique, 1999^a:486.

³²⁷ Zevallos, 1999:20.

³²⁸ Los Muros de Úcupe están localizados en el Distrito de Lagunas, Provincia de Chiclayo de la región Lambayeque. Forman parte de un conjunto de pinturas encontradas dentro del Palacio de Úcupe, edificación comprendida dentro del Complejo Arqueológico de Úcupe en el valle de Zaña.

Pero el Dios *Ñaimlap*, es el más importante en el panteón religioso lambayecano antiguo. Por referencias míticas recogidas por el cronista Miguel Cabello Balboa³²⁹, se afirma que en tiempos muy antiguos llegó a estas comarcas de Lambayeque, "de la parte suprema de ese Pirú, con gran flota de balsas, un padre de Compañías, hombre de mucho valor y calidad llamado *Naimlap*, y consigo traía muchas concubinas, mas la muger principal dicese averse llamado *Ceterni* trujo en su compañía muchas gentes... Conformaban el séquito: *Pita Zofi*, su trompetero o tañedor de grandes caracoles que entre los Yndios estiman mucho"³³⁰; *Ñinacola*, que era el encargado de sus andas y silla; *Ñinagintue*, encargado de la bebida del Señor; *Fonga sigde*, era el encargado de derramar polvo de conchas marinas en la tierra donde el Señor iba a pisar; *Occhocalo*, era su cocinero; *Xam muchec*, adornaba su rostro con unciones de color; *Ollopcopoc*, era el encargado de bañar al Señor; y *Llapchillulli*³³¹, que era además muy estimado, por "lavar camisetos y ropas de plumas"³³². El cronista le llama Principal, por además de ser Maestro hacedor de ropas con plumas, ser hombre muy valeroso, quien se apartó al valle de Jayanca³³³ con toda la gente que quiso seguirle y allí asentó su prosapia y linaje por generaciones. Este último término "*Llapchillulli*", es la denominación local más antigua alusiva a un tejedor, en lengua originaria conocida, que debería considerarse para las acciones de revitalización del tejido de telar de cintura de Lambayeque.

Consideramos junto con Fernández Alvarado³³⁴, que la mencionada narración, detenta gran sustento histórico y autenticidad, con relación a las evidencias arqueológicas, históricas, iconográficas, lingüísticas y etnológicas. Así, "*Ñaimlap*"³³⁵ -y no "*Naimlap*"-, fue quien desembarcó en el río *Faquisllanga*, y construyó un chot o palacio donde

³²⁹ Pease, 1982:123. También citado por Fernández, 2012:10-11, quien refiere que la obra es *Miscelánea Antártica*.

³³⁰ Pease, 1982:124.

³³¹ Medina y Gheller, 2005:96.

³³² Pease, 1982:124.

³³³ Jayanca es un distrito de la Provincia y Departamento de Lambayeque, al NE, y al margen derecho del río Motupe.

³³⁴ Fernández, 2012:9.

³³⁵ Julio Fernández documenta que en lengua Mochica Lambayecana, "*Ñaimlap*" proviene de *Ñain* (ave); *Ñampal* (águila pescadora); *Ñampagic* (nombre original del pueblo de Lambayeque, así llamado por los españoles). Fernández, 2012:20).

se adoraba una imagen idéntica a el mismo, hecho en piedra de color verde, a quien llamaron *Yampallec* (que quiere decir figura y estatua de *Naimlap*). Luego de muchos años y contando con nuevas generaciones de descendientes, *Naimlap* murió y fue sepultado en un lugar escondido, volando luego como ave. Sus seguidores y descendientes sintieron desesperación al no verlo más y abandonar sus tierras yendo en su búsqueda. Quedó en el gobierno *Cium*, hijo del desaparecido *Naimlap*, quien tuvo con su mujer *Zolzoñi* y con otras concubinas también, muchos hijos. *Cium*, para asegurar la posteridad de sus descendientes, se enterró en vida. *Mascuy*, *Cuntipallec*, *Allascunti*, *Nofan Nech*, *Mulumuslan*, *Llamecoll*, *Lanipat o Cum* y *Acunta* fueron descendientes, hasta *Fempellec*, quien trajo la desdicha a su pueblo al cambiar de lugar al *Yampallec*, siendo tentado por un demonio en forma de una mujer hermosa, con la que durmió. Luego de lo cual, comenzó a llover torrencialmente por treinta días y luego sobrevino un año de mucha escasez y hambre. El pueblo, fue advertido por los sacerdotes de la gran falta de *Fempellec*, y vengándose lo arrojaron al mar. Así terminó la descendencia de *Naimlap* en estas tierras.

Es a este dios "*Ñaimlap*" a quien se representa incesantemente en la antigua cerámica Lambayeque. Así, Jorge Zevallos en su tipología sobre la cerámica clásica Lambayeque, se refiere a la pieza llamada "Rey", la que "viene a ser, por su extensa reproducción en las tumbas, la característica de la Cultura Lambayeque. La "cara-máscara" que siempre lleva en el encuentro del gollete³³⁶ con la caja de aire o glóbulo, parece representar un símbolo de alto valor religioso, posiblemente la máxima divinidad. En sus facciones se ven representados los rasgos antropomorfos y ornitomorfos. . Como figura, tiene hierática dignidad. Mirando la cara-máscara de frente, se advierte una intención de pirámide truncada, más ancha que alta, y su base es curvilínea convexa. Los ojos del rostro presentan con unos ligeros levantamientos piramidales, en cuyo rededor está incidida la facción ocular, o pintada si acaso va en ceramio bícromo: Esta es la característica o rasgo mágico

³³⁶ Gollete es la parte superior de la garganta, por donde se une a la cabeza. Cuello estrecho de botellas, garrafas y otras vasijas. (Lexus, 1999:429).

religioso de la Cultura Lambayeque, un ojo con el extremo lateral externo puesto a manera de punta ascendente. El notorio rasgo es llamado generalmente “el ojo alado”³³⁷. Sin duda pues, el “Rey” al que alude Zevallos se trataría de la representación humana de *Ñaimlap*, denominación que, según Fernández se halla referida a un “ave marina, sea esta piquero, guanay o pelícano; porque este personaje vino del mar,... Sin embargo, existen aves como el águila pescadora que es un ave migratoria; y el Martín Pescador, que no son iguales, pero tienen el vuelo en picada que hacen las aves marinas al conseguir su presa”³³⁸. No resulta casual que las imágenes de aves, siempre acompañen a *Ñaimlap*.

En el caso de los ceramios mostrados por las imágenes 80 y 81, van esculturalmente ya sea sobre el asa o en forma de “aretes-orejeras” o en cualquier otra forma decorativa. Julio Fernández precisa más aún con gran acierto que: “La iconografía que aparece en las columnas con el ave en actitud de picada, en el templo de los frisos, en Huaca Chotuna; y el ave mítica que aparece en Túcume, respaldan el tema de un ave como elemento emblemático que caracterizó a la cultura Lambayeque y al personaje llamado *Ñaimlap*”³³⁹.

Nos resulta fascinante la continuidad y vigencia de este tema iconográfico propio de los lambayecanos, el ave, el cual también se encuentra en los relatos de los maestros curanderos de la zona. Carlos Elera³⁴⁰ menciona al prestigioso Julio Navarro, procedente de la localidad de San Luis en Batán Grande, y relata su trance alucinatorio en ceremonias mágico-religiosas durante las cuales efectúa su “vuelo mágico”: “a veces me transformo en águila y con mi buena vista vido (veo) los buenos huachumales (aglomeración de cactus San Pedro) en los jagüeyes donde también crecen plantas curanderas”.

Pero el análisis más acertado y profundo sobre el Dios *Ñaimlap*, lo realiza un distinguido lambayecano, el Dr. Federico *Kauffmann Doig*, a partir de una de las piezas más emblemáticas del Arte del antiguo

³³⁷ Zevallos, 1999:32,44 y 64. El ojo alado es para Zevallos una forma de divinizar.

³³⁸ Fernández, 2012:48-49.

³³⁹ Fernández, 2012:49.

³⁴⁰ Fernández, 2012:20.

Imagen 80



Imagen 81



Perú que lo representa: El "*Tumi*³⁴¹ *Lambayeque*³⁴²", rescatado en 1937 por Julio César Tello³⁴³ del huaqueo de la Huaca La Ventana (Poma, Lambayeque), que se aprecia en la imagen 116: De carácter votivo³⁴⁴, "es antes que nada una representación de una determinada divinidad"³⁴⁵. Kauffmann lo describe como un ídolo antropomorfo de pie, sobre un pedestal. El *Tumi* está compuesto por un mango y una hoja afilada de forma curva; el cuerpo son dos láminas repujadas que han sido soldadas (su centro es hueco).

Precisa el citado investigador, que el "Sacrificador" Vicús y los personajes sobrenaturales en luchas ceremoniales Moche, son antecedentes de seres que usan *Tumis*, que han sido representados en su Cerámica y en los frisos de sus edificaciones. Kauffmann Doig señala las siguientes características distintivas de "Ñamla" o "Ñaimlap", representado en el *Tumi* Lambayeque:

- Aspecto humano: Viste camión corto, taparrabo y rodilleras de las que penden campanillas. Lleva adheridos a la espalda ornamentos movibles (valvas).

³⁴¹ *Tumi* o *Tome* en Quechua significa cuchillo.

³⁴² Realizado en Oro de 24 Quilates; mide 42 cm de alto y tiene 992 gr de peso.

³⁴³ Adquirido para el Museo Nacional, actualmente Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, de donde fue sustraído en el año 1988 y destruido parcialmente.

³⁴⁴ Kauffmann, 2002:407.

³⁴⁵ Ibidem. Zevallos es de la misma opinión (Zevallos, 1999:42).



- Uñas de pies y manos en forma de garras.
- Los brazos y las manos descansan sobre el pecho.
- Alas pequeñas estilizadas nacen de los costados del cuerpo.
- Del cuello pende un collar de bolas.
- Carácter ornitomorfo de la máscara.
- Tocado semilunar, tratado parcialmente en filigrana y por una serie de bolitas huecas que constituyen gotitas de agua simbólicas. Hacia ambos extremos, cuelgan sendas aves movibles.
- La diadema en el frontis tiene forma semilunar y en la parte posterior tiene forma de círculo, lo que podría prefigurar a la luna en sus distintas fases. Al borde de la diadema hay alambres martillados y luego torcidos y soldados. El carácter monumental de la diadema es signo inequívoco de la alta jerarquía del personaje.
- Ojos en forma de almendra.

Resulta ser que todos estos detalles del Tumi, son elementos identificatorios del arte Lambayeque.

Otros motivos iconográficos zoomorfos representados en la cerámica Lambayeque son: "...Paloma, zorro o perro, éste recogido o erecto; rana, sapo, lobo marino, iguana, tigrillo, pez, ave, *spondilus*, un ave alimentando con el pico a dos crías, etc.³⁴⁶ En los frisos de la "Huaca Chotuna"³⁴⁷, se representan: Pájaros con un pez en el pico, pájaros antropomorfizados sosteniendo objetos³⁴⁸. En los vasos pintados, se ha identificado a una figura con cuerpo de pez y cabeza de loro³⁴⁹. Mientras que en los textiles, aparecen siempre aves con el pico alzado, representadas esquemáticamente, con líneas, círculos, rectángulos, triángulos, etc. (véase imágenes 6, 11, 13 y 14). O también aves representadas figurativamente (véase imágenes 18, 75, 76, 77). Otros animales representados figurativamente en textiles son la Iguana (imagen 8), y la serpiente (imagen 79).

La Arqueología hace referencia a un animal mítico, ajeno a las tradiciones nacionales es el llamado "dragón"³⁵⁰ (cabeza draconiforme), que aparece con la lengua afuera y levantada hacia arriba, de cuya frente parte hacia abajo, a tocar la lengua, una forma que de perfil parece un cuerno, pero que en realidad son dos cuernos u orejas en la testa. La figura lleva siempre "ojo -alado". Al respecto, Donnan³⁵¹, compara las imágenes del "dragón" que aparecen en la "Huaca Chotuna" con las de la mal llamada "Huaca Dragón" (actualmente se le conoce como "Huaca Arco Iris")³⁵²: "La serpiente bicéfala que forma un arco y enmarca otros motivos tiene una larga tradición en la Costa Norte del Perú. Se le encuentra, por lo menos, desde la fase Moche III, alrededor del año 400 D.C...No es hasta el Horizonte Medio, Época 3 (1100 d.C.) que este motivo es usado para enmarcar figuras

³⁴⁶ Zevallos, 1999:42.

³⁴⁷ Ubicada en el distrito de Lambayeque.

³⁴⁸ Donnan, 1999:116.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ Discrepamos con la denominación "dragón" que Zevallos otorga a una de las figuras de la Iconografía Lambayecana, pues nunca ha existido tal animal en nuestro territorio, al menos no hay evidencia Paleontológica ni tampoco en las Fuentes Etnográficas. Consideramos más bien que se trata del "Dios cérvido-serpiente-jaguar", que fuera adorado por los Moche y por los Chimú también.

³⁵¹ Donnan, 1999:116.

³⁵² Ubicada en el Distrito de La Esperanza y perteneciente al complejo Chan Chan, Chimú (siglo XIII-XV d.C.).

antropomorfizadas y parejas de animales, como los que se ven en los frisos de "Chotuna" y "El Dragón".³⁵³

De otro lado, las formas vegetales representadas en la cerámica Lambayeque, provienen de su propia variedad biológica, son: Mazorcas de maíz, semillas de distinto tipo, especies de flores, etc.

En cuanto a otros símbolos, Zevallos indica refiriéndose a piezas de cerámica que se encuentran: Escalón de dos pasos, con o sin voluta al extremo superior, a manera de ola o cresta; portada arquitectónica con techo o alero sobre la que va un juego de punta triangular –rectángulo-punta-triangular-, y en cuyo interior va o no- la cara-máscara de ojo alado; figura escalonada unida a otra semejante por sus lados verticales, etc."³⁵⁴ En textiles antiguos predominan figuras geométricas (triángulos, líneas quebradas o en zigzag), como se aprecia en las imágenes 15, 16 y 17.

Es menester reiterar que no existen más piezas textiles antiguas al alcance de la presente investigación que puedan ser materia de análisis iconográfico. Por lo que debe hacerse referencia a las que supuestamente, -por su datación y estilo-, fueron llevadas desde Lambayeque en calidad ofrendas al Santuario de Pachacamac, que son descritas por Max Schmidt³⁵⁵, de las cuales han hecho alusión varios investigadores por haber sido llevadas a Alemania, cuyo destino actual es incierto.

En cuanto a los motivos abstractos, en una colección de ocho alforjas reunidas por *Brünning* en Olmos en 1890, se evidencia el gusto por estos: Decoraciones en bandas verticales que se alternan en idénticos motivos pero en colores contrastantes que combinan formas geométricas como flechas y curvas, hojas, etc.³⁵⁶

Sara Acevedo afirma que los términos *pallay* y *tocapo*³⁵⁷, indican la presencia de motivos geométricos seleccionados en determinado orden expresivo por una comunidad o grupo étnico. Los segundos corresponden al arte Inca y fueron distintivos de la

³⁵³ Donnan, 1999:119.

³⁵⁴ Zevallos, 1999:42.

³⁵⁵ Schmidt, 1929: 492, 493 (Tafel XII); 496, 497 (Tafel XIII).

³⁵⁶ Brünning, 1989:s/p. (Fotografía Nro. 25).

³⁵⁷ En lenguas Quechua y Aymara respectivamente.

nobleza³⁵⁸. La investigadora otorga gran importancia a las bandas de *pallay*, indicando que estas podrían compararse con la de los *tocapus* pintados en los *qeros* o vasos ceremoniales³⁵⁹. Acevedo sostiene que en la República “sustituyendo al *qero* de manera manifiesta y difundida, el tejido se convierte en el depositario simbólico de esas convenciones que los *qeros* habían reservado para la élite. Las franjas son semejantes pero sin asociación a escenas figurativas. ...El acercamiento al contenido oculto de estos signos ha requerido, en la actualidad, del apoyo de la oralidad etnográfica para su explicación o interpretación.”³⁶⁰ Apoyados en la anterior afirmación, tomamos el dicho de las tejedoras incahuasinas, para quienes:

“...las fajas que llevan cruz, zigzag, tres cruces, rosas, palomita, son diseños creados por Dios; significan paz y los utilizan para amarrar el anda de las imágenes que sacan en procesión. También usan los mismos diseños para matrimonio católico; a las mujeres que se casan les amarran la cabeza con cualquiera de las fajas que contengan esos diseños. Las fajas con los tres diseños mencionados solo las pueden utilizar las mujeres que son casadas por la Iglesia.”³⁶¹

Dicen estas artesanas que las fajas de diseño de cuadritos a colores (imagen 26), son creadas por el diablo. Cuando la usa una mujer soltera, se le aparece una culebra a colores, en cualquier lugar; solo las pueden usar las mujeres casadas. Los demás diseños son creados empíricamente y los pueden utilizar todas las personas para confeccionar sus alforjas, fajas, los filos de los ponchos, bolsos, monederos, cartucheras, alfombras, tapetes y otros productos³⁶². Otra manifestación lugareña al respecto señala que:

“...Las fajas que tienen diseños de rosas y palomas les sirven como compañía a las mujeres para que vayan a las jalcas que tienen cerros malos. También con esas fajas les amarran la cintura a los bebés para que los cuiden y no se enfermen del susto.”³⁶³

La tabla siguiente resume los motivos iconográficos analizados para la presente investigación:

³⁵⁸ Acevedo, 1999:754.

³⁵⁹ *Ibidem*.

³⁶⁰ Acevedo, 1999:756 y 758.

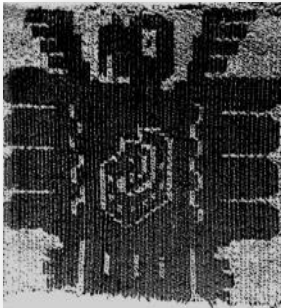


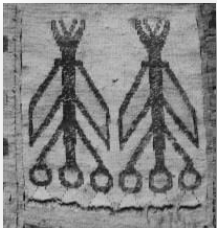
³⁶¹ Perú, Mincetur, 2009:32-33. Dicho de la Señora Carmela Bernilla Vilcabana de Incahuasi.


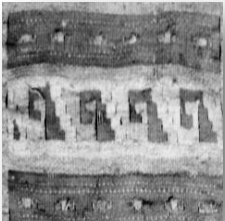


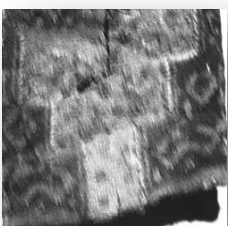
³⁶² Perú, Mincetur, 2009:33.


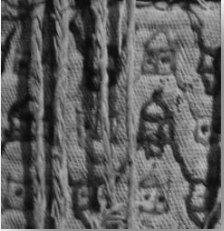



³⁶³ Perú, Mincetur, 2009:34. Dicho de la Señora Rosa Paico Neira de *Uyurpampa*.


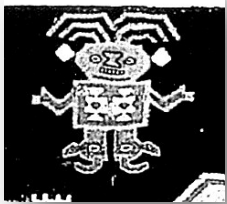



Tabla 9






Motivos iconográficos de los textiles Lambayeque

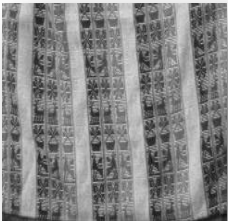
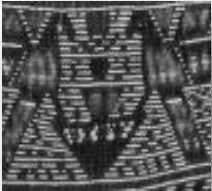
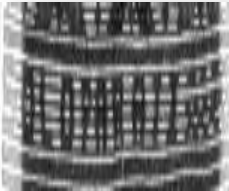

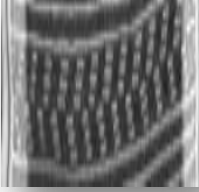
| Motivo iconográfico | Denominación | Estilo | Ubicación y Cronología |
|---|---|--------|--|
|  | Uno. Ave en posición de vuelo, con serpiente o pez inscrito. (imagen 1). | --- | Huaca Prieta (Sitio arqlgc. El Brujo), Stgo. de Cao, La Libertad. 3,500 años C. |
|  | Dos. Personaje zoomorfo, cuadrúpedo, bicéfalo -triangular y cola. (detalle de la imagen 5, imagen 5a). | --- | Museo Arqueológico Brünnig, Lambayeque, Lambayeque. Horizonte tardío (1100 d.C. aprox.). |
|  | Tres. Motivos triangulares continuos y banda horizontal. (Detalle de la imagen 5), (imagen 5b). | --- | Museo Arqueológico Brünnig, Lambayeque, Lambayeque. Horizonte tardío (1100 d.C. aprox.). |
|  | Cuatro. Motivo de pareja de mariposas o insectos estilizados (detalle de imagen 6). (imagen 6a). | --- | Museo Arqueológico Brünnig, Lambayeque, Lambayeque. Horizonte tardío (1100 d.C. aprox.). |

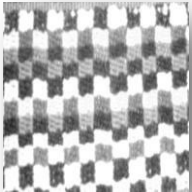
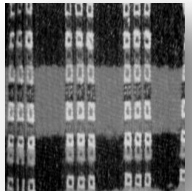
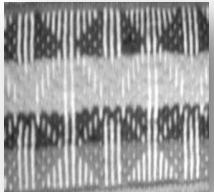
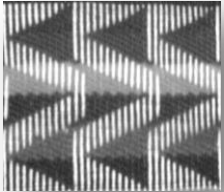

| | | | |
|---|---|-----|--|
|  | <p>Cinco.</p> <p>Motivo de pareja de personajes con cabeza de ave, tocado de felino, portando tumi. (Detalle de imagen 6). (imagen 6b)</p> | --- | <p>Museo Arqueológico Brünning, Lambayeque, Lambayeque. Horizonte tardío (1100 d.C. aprox.).</p> |
|  | <p>Seis.</p> <p>Serie de motivos de escalón de cuatro pasos con voluta de ángulos rectos y lados rectilíneos. (Detalle de imagen 6). (Imagen 6c).</p> | --- | <p>Museo Arqueológico Brünning, Lambayeque, Lambayeque. Horizonte tardío (1100 d.C. aprox.).</p> |
|  | <p>Siete.</p> <p>Figura humana estilizada con gran tocado trapezoidal. (Detalle de imagen 7). (Imagen 7a).</p> | --- | <p>Museo Arqueológico Brünning, Lambayeque, Lambayeque. Horizonte tardío (1100 d.C. aprox.).</p> |
|  | <p>Ocho.</p> <p>Figura de lagarto o iguana estilizada. (Detalle de imagen 8). (Imagen 8a).</p> | --- | <p>Museo Arqueológico Brünning, Lambayeque, Lambayeque. Horizonte tardío (1100 d.C. aprox.).</p> |
|  | <p>Nueve.</p> <p>Figura escalonada de tres pasos invertida, con motivos geométricos inscritos y excritos. (Detalle de imagen 10). (Imagen 10a).</p> | --- | <p>Museo Arqueológico Brünning, Lambayeque, Lambayeque. Horizonte tardío (1100 d.C. aprox.).</p> |

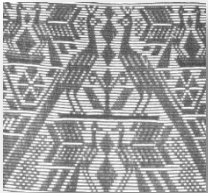
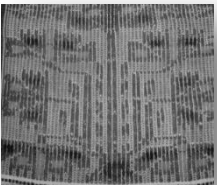

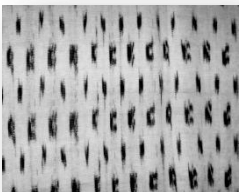
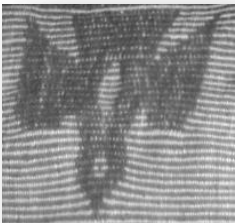
| | | | |
|---|---|-----|--|
|  | <p>Diez.</p> <p>Motivo en serie de ave estilizada con pico levantado, forma inscrita en el vientre y cola con punta de doble triángulo. (Detalle de imagen 11). (Imagen 11a).</p> | --- | <p>Museo Arqueológico Brünning, Lambayeque, Lambayeque. Horizonte tardío (1100 d.C. aprox.).</p> |
|  | <p>Once.</p> <p>Motivo en serie de cabezas humanas con dos colas o trenzas. (Detalle de imagen 12). (Imagen 12a).</p> | --- | <p>Museo Arqueológico Brünning, Lambayeque, Lambayeque. Horizonte tardío (1100 d.C. aprox.).</p> |
|  | <p>Doce.</p> <p>Motivo en serie de ave con pico levantado. (Detalle de la imagen 13). (Imagen 13a).</p> | --- | <p>Museo Arqueológico Brünning, Lambayeque, Lambayeque. Horizonte tardío (1100 d.C. aprox.).</p> |
|  | <p>Trece.</p> <p>Motivo de ave estilizada de perfil, inscrita en cuadrado formado por serie de volutas u olas de mar con ángulos rectos. (Detalle de la imagen 14). (Imagen 14a).</p> | --- | <p>Museo Arqueológico Brünning, Lambayeque, Lambayeque. Horizonte tardío (1100 d.C. aprox.).</p> |
|  | <p>Catorce.</p> <p>Motivo de líneas geométricas, rectas, triangulares, zigzag. (Detalle de la imagen 17). (Imagen 17a).</p> | --- | <p>Museo Arqueológico Brünning, Lambayeque, Lambayeque. Horizonte tardío (1100 d.C. aprox.).</p> |

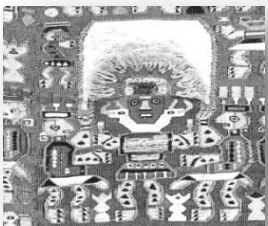
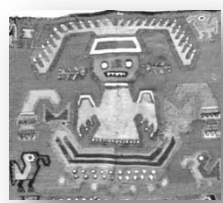


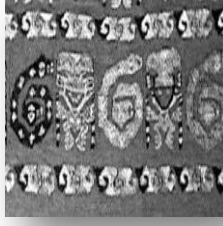
| | | | |
|---|---|-----|--|
|  | <p>Quince.</p> <p>Motivo principal de ave sobre pedestal, con alas desplegadas y dos báculos; luce tocado semilunar. (Detalle de la imagen 18) (Imagen 18 a).</p> | --- | <p>Colección particular. (1100 d.C. aprox.).</p> |
|  | <p>Dieciseis.</p> <p>Motivo antropomorfo, con tocado, orejeras, unku con doble motivo inscrito y pies de cangrejo. (Detalle de la imagen 18) (Imagen 18 b).</p> | --- | <p>Colección particular. (1100 d.C. aprox.).</p> |
|  | <p>Dieciocho.</p> <p>Motivo ornitomorfo, en acción de pesca y peces. (Detalle de la imagen 18) (Imagen 18 d).</p> | --- | <p>Colección particular. (1100 d.C. aprox.).</p> |
|  | <p>Diecinueve.</p> <p>Motivo de felino acompañado de ave. (Detalle de la imagen 18) (Imagen 18 e).</p> | --- | <p>Colección particular. (1100 d.C. aprox.).</p> |
|  | <p>Veinte.</p> <p>Serie de aves cazando peces y navegando sobre embarcaciones. La primera de ellas porta báculo o tumi ritual. (Detalle de la imagen 18) (Imagen 18 f).</p> | --- | <p>Colección particular. (1100 d.C. aprox.).</p> |

| | | | |
|---|---|------------|---|
|  | <p>Veintiuno.</p> <p>Motivo antropomorfo, con tocado o penacho de plumas, brazos de aves, chumpi de serpiente bicéfala y pies de cangrejo. Viste unku. (Detalle de la imagen 18) (Imagen 18 g).</p> | --- | <p>Colección particular. (1100 d.C. aprox.).</p> |
|  | <p>Veintidós.</p> <p>Motivo antropomorfo, luce gran tocado de doble media luna invertida, orejeras-aretes, unku y taparrabos. (Detalle de la imagen 19) (Imagen 19 a).</p> | --- | <p>Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. (1100 d.C. aprox.).</p> |
|  | <p>Veintitrés.</p> <p>Motivo antropomorfo estilizado, luce gran tocado de doble media luna invertida. (Detalle de la imagen 21) (Imagen 21 a).</p> | Brenis | <p>Casa taller de Petronila Brenis en el Distrito de Ferreñafe, 2011.</p> |
|  | <p>Veinticuatro.</p> <p>Serie de motivos escalonado de tres pasos. (Detalle de la imagen 22) (Imagen 22 a).</p> | Bances | <p>Casa-Taller de Susana Bances en el Caserio "La Raya", Distrito de Túcume. 2011.</p> |
|  | <p>Veinticinco.</p> <p>Motivo de ave en posición de vuelo y flores de seis pétalos. (Detalle de la imagen 22). (Imagen 22a).</p> | Incahuasi. | <p>Distrito de Incahuasi. 2012.</p> |

| | | | |
|---|--|-------------------|-------------------------------------|
|  | <p>Veintiséis.</p> <p>Motivos estilizados de canastas con flores, estrellas, aves y llamas. (Detalle de la imagen 24). (Imagen 24a).</p> | <p>Incahuasi.</p> | <p>Distrito de Incahuasi. 2012.</p> |
|  | <p>Veintisiete.</p> <p>Pareja de aves de largas colas unidas por una canasta o recipiente. (Detalle de la imagen 25). (Imagen 25a).</p> | <p>Incahuasi.</p> | <p>Distrito de Incahuasi. 2012.</p> |
|  | <p>Veintiocho.</p> <p>Inscripción o lema: "Solo para ti". (Detalle de la imagen 25). (Imagen 25b).</p> | <p>Incahuasi.</p> | <p>Distrito de Incahuasi. 2012.</p> |
|  | <p>Veintinueve.</p> <p>Serie de motivos de mariposas estilizadas. (Detalle de la imagen 25). (Imagen 25c).</p> | <p>Incahuasi.</p> | <p>Distrito de Incahuasi. 2012.</p> |
|  | <p>Treinta.</p> <p>Motivo de flechas o líneas quebradas a modo de zigzag. (Detalle de la imagen 25). (Imagen 25d).</p> | <p>Incahuasi.</p> | <p>Distrito de Incahuasi. 2012.</p> |

| | | | |
|---|--|--------------------|--------------------------------------|
|  | <p>Treintiuno.</p> <p>Motivo de cuadritos. (Detalle de la imagen 26). (Imagen 26d).</p> | <p>Incahuasi.</p> | <p>Distrito de Incahuasi. 2012.</p> |
|  | <p>Treintidós.</p> <p>Motivo de cuadros alternados por filas de cuadritos. (Detalle de la imagen 27). (Imagen 27a).</p> | <p>Incahuasi.</p> | <p>Distrito de Incahuasi. 2012.</p> |
|  | <p>Treintitrés.</p> <p>Motivo de serie de mariposas estilizadas. (Detalle de la imagen 28). (Imagen 28a).</p> | <p>Incahuasi.</p> | <p>Distrito de Incahuasi. 2012.</p> |
|  | <p>Treinticuatro.</p> <p>Motivo de serie de triángulos o flechas alternadas en sentidos opuestos. (Detalle de la imagen 29). (Imagen 29a).</p> | <p>Incahuasi.</p> | <p>Distrito de Incahuasi. 2012.</p> |
|  | <p>Treinta y cinco.</p> <p>Motivo de líneas quebradas. (Detalle de la imagen 31). (Imagen 31a).</p> | <p>Chongoyape.</p> | <p>Distrito de Chongoyape. 2011.</p> |

| | | | |
|---|--|------------------|--|
|  | <p>Treintiséis.</p> <p>Motivo de parejas de pavas vistas de perfil entre flores. (Detalle de la imagen 33). (Imagen 33a).</p> | <p>Monsefú.</p> | <p>Distrito de Monsefú. 1988.</p> |
|  | <p>Treintisiete.</p> <p>Composición abstracta de líneas y formas geométricas dispuestas simétricamente. (Detalle de la imagen 34). (Imagen 34a).</p> | <p>Monsefú.</p> | <p>Distrito de Monsefú. 1988.</p> |
|  | <p>Treintiocho.</p> <p>Inscripción o lema: "Viva la Patria". (Detalle de la imagen 34). (Imagen 34b).</p> | <p>Monsefú.</p> | <p>Distrito de Monsefú. 1988</p> |
|  | <p>Treintinueve.</p> <p>Motivo de series paralelas continuas sin forma regular. (Detalle de la imagen 37). (Imagen 37a).</p> | <p>Chiclayo.</p> | <p>Distrito de Chiclayo. 2011.</p> |
|  | <p>Cuarenta.</p> <p>Motivo de ave en vuelo en picada. (Detalle de la imagen 81). (Imagen 81a).</p> | <p>Bances.</p> | <p>Casa-Taller de Susana Bances en el Caserío "La Raya", Distrito de Túcume. 2011.</p> |

| | | | |
|---|--|-----|--|
|  | <p>Cuarentiuno. Motivo antropomorfo con gran tocado semilunar; viste unku, faja y taparrabo. Está flanqueado por dos seres con cabeza de ave y penacho. (Detalle de la imagen 109). (Imagen 109a).</p> | --- | <p>Colección particular. (Horizonte tardío: 1100 d.C. aprox.).</p> |
|  | <p>Cuarentidós. Personaje antropomorfo con alas y gran tocado semilunar que yace sobre embarcación marina acompañado de aves y peces. (Detalle de la imagen 110). (Imagen 110a).</p> | --- | <p>Colección particular. (Horizonte tardío: 1100 d.C. aprox.).</p> |
|  | <p>Cuarenticuatro. Motivo de serie de cruces y líneas quebradas continuas. (Imagen 111b).</p> | --- | <p>Colección particular. (Horizonte tardío: 1100 d.C. aprox.).</p> |
|  | <p>Cuarenticinco. Motivo de personaje antropomorfo con tocado de doble medialuna; viste unku, faja y taparrabo; porta dos tumis en cada mano. (Imagen 113 a)</p> | --- | <p>Colección particular. (Horizonte tardío: 1100 d.C. aprox.).</p> |
|  | <p>Cuarentiséis. Motivos de serpiente bicéfala enroscada y figura antropomorfa con tocado y dos báculos que se alternan entre dos líneas de volutas u olas de mar. (Detalle de la imagen 112)</p> | --- | <p>Colección particular. (Horizonte tardío: 1100 d.C. aprox.).</p> |

1.6 Paleta cromática de las prendas elaboradas en tejido de telar de cintura de la región Lambayeque.

Es preciso determinar cuáles fueron los colores y las gamas de estos, utilizados con predilección en los tejidos precolombinos elaborados en telar de cintura de la región Lambayeque, a fin de establecer si estos difieren de los muchos otros tejidos elaborados con esta misma técnica en el país, para así establecer así su originalidad.

A través de la observación que hemos realizado de las piezas textiles precolombinas lambayecanas, (véanse las imágenes 5 a 19; y, 79 a 82), distinguimos que estas emplean mayores valores cromáticos que los de las otras culturas de la zona. Jorge Zevallos confirma nuestra apreciación, sosteniendo que:

“...en tanto el cromatismo de los textiles Moche es parco, con notable tendencia a una paleta de tierras³⁶⁴, Lambayeque abre algo más a la aplicación del color en sus composiciones de diseño. De ser cierto, el enriquecimiento plástico de los textiles suntuarios Lambayeque puede ser un resultado de las influencias culturales del Horizonte Medio. Fue moda coetánea en la costa el empleo lujosamente colorista y el gran centro de ello estuvo en Huarmey...”³⁶⁵.

La Tabla 10 mostrada a continuación, resume y compara la paleta cromática de los textiles de la cultura Lambayeque prehispánica³⁶⁶ y también la de los textiles contemporáneos empleados como muestra para la presente investigación (que pueden apreciarse en las imágenes 20 a 37; 42 a 48; 61 a 63; y, 67 a 83).

³⁶⁴ Toda la vestimenta de la “Dama de Cao” (Moche, 400 d.C.), hallada en su tumba excavada en el sitio de igual nombre, el sitio arqueológico “El Brujo”, en Magdalena de Cao, La Libertad, es de una paleta cromática en base al marrón terroso.

³⁶⁵ Zevallos, 1999:64.

³⁶⁶ Los murales de Chornancap (Distrito de Lambayeque), usaron seis pigmentos: Rojo (hematita y goethita); amarillo (hematita, goethita y alunita); verde oscuro (malaquita y paratacamita); verde claro (calcita y plagioclase) y negro (grafito y chalcosiderita) (Donnan, 1999:124).

Tabla 10

**Paleta cromática de comparación de los textiles de la Cultura
Lambayeque antigua y contemporánea**

| Color | Gamas o tonalidades | Lambayeque antiguo | Lambayeque contemporáneo |
|----------|---------------------|--------------------|--------------------------|
| Negro | Negro | | |
| Marrón | Marrón nogal | | |
| | Marrón oscuro | | |
| | Marrón rojizo | | |
| | Beige café | | |
| | Beige oscuro | | |
| | Beige claro | | |
| Rojo | Rojo guinda | | |
| | Rojo claro | | |
| Rosado | Rosa fucsia | | |
| Naranja | | | |
| | Naranja rojizo | | |
| Amarillo | Amarillo mostaza | | |
| | Amarillo claro | | |
| Verde | Verde limón | | |
| | Verde pastel | | |
| | Verde | | |
| | Verde palta | | |
| | Verde hoja | | |
| Azul | Azul pastel | | |
| | Azul eléctrico | | |
| Blanco | Azul noche | | |
| | Azul turquesa | | |

No solo resulta sorprendente que la hermosa coloración de los textiles arqueológicos Lambayeque persista casi intacta a través de las centurias, sino que además, parece ser que el color en tales prendas textiles tuvo un peculiar y especial. En cuanto al teñido precolombino que dio lugar a la paleta cromática mencionada, Zevallos afirma que, a nivel *Hatunruna cuna*, usaban el sencillo vestuario comunal³⁶⁷ de camiseta, manta y *wara* para los hombres y capuz, camisa y falda para las mujeres; y que los grupos se distinguían uno de otro mediante cierta manera de teñir sus propias ropa.³⁶⁸ Dicho autor refiere en su estudio: "La ropa de tributo de las Encomiendas Trujillanas del siglo XVI" (1971), que se comprobó, que durante la Colonia, los indios de los repartimientos de Collique y Callanca, tributaban en capuces blancos por teñir y pintar; los de Jayanca daban ropas con puntos amarillos colorados, los de Túcume y algunos más, ropa blanca o de colores, los de Jequetepeque, de color negro. Por lo que inferimos que existió una diferenciación de localidades por el color de las vestimentas.

La afirmación de Waldemar Espinoza respecto a que existió durante el Tawantinsuyo, un derecho de propiedad intelectual colectivo, de los pueblos o comunidades sobre sus prendas de vestir³⁶⁹, corrobora los aportes de Zevallos. Vale decir que, el uso sobre determinado tipo de vestimenta³⁷⁰ –incluido por supuesto su color-, fue un derecho comunitario exclusivo.

Acotamos que, ni las señalizaciones de color de la ropa popular – ni las propias prendas realizadas en telar de cintura lambayecano-, han dejado muestras para su estudio, pues no las hay en museos ni en colecciones particulares, correspondiendo a la Arqueología de la Costa determinar su verdadera situación.

De otro lado, en la producción contemporánea de prendas y otros objetos elaborados con el telar de cintura, se ha verificado la

³⁶⁷ Véase el acápite 1.3 del capítulo primero de esta investigación, sobre prendas de vestir originarias lambayecanas.

³⁶⁸ Zevallos, 1999:64.

³⁶⁹ Espinoza, 2008:318.

³⁷⁰ El significado cultural del tejido de telar de cintura en Lambayeque y sus prendas, ha sido desarrollado en el acápite 1.2.b. de la presente investigación.

continuidad de la paleta cromática Lambayecana, descrita en la Tabla 10, aunque no de modo total³⁷¹.

La materia prima empleada, el algodón pardo y la lana de oveja teñida determinan los colores, que difieren según las Provincias: En Ferreñafe y Túcume predominan todas las gamas del color marrón hasta el beige claro e inclusive los tonos verdosos que provienen del algodón pardo y que no requieren ningún tipo de tinturación.

En Incahuasi, que se encuentra en la zona serrana del departamento de Lambayeque, se desarrolla la crianza de ganado ovino, fuente de la materia prima lana, que es teñida con tintes -de procedencia vegetal en su mayoría pero no en su totalidad, pues también se abastecen de hilos industrializados-. Mientras que: “En el distrito de Cañaris los colores más usados son el rojo, anaranjado, amarillo, azul y colores fosforescentes. Usan colores muy encendidos, tanto en sus fajas, como en sus mantas y éstas son hechas de franjas anchas de colores.”³⁷²

En la provincia de Chiclayo y en otros distritos costeros como Monsefú, se ha verificado que se utiliza para el tejido en telar de cintura, hilos industrializados, con colores ajenos a la tradición lambayecana, que se caracterizan por tener tonos muy vivos, como el rosa fucsia, rojo guinda, verde limón, azul eléctrico y azul turquesa.

³⁷¹ Véase las imágenes 20 a 37; 42 a 48; 61 a 63; 67 a 83 y 86.

³⁷² Perú, Mincetur, 2009:34. Dicho de la Señora Rosa Paico Neira de *Uyurpampa*.

CAPÍTULO II

EL TEJIDO DE TELAR DE CINTURA ETNOGRÁFICO O TRADICIONAL DE LAMBAYEQUE (REPUBLICANO Y CONTEMPORÁNEO).

2.1 Catalogación de prendas no originarias tejidas en telar de cintura de la Región Lambayeque

a. Descripción de productos distintos a las prendas de vestir originarias de la Región Lambayeque elaboradas en telar de cintura.

La evolución de los trajes originarios fue debida a diversas causas, pero sobre todo a las expresas prohibiciones de la Corona española a fines del siglo XVIII, de usar las prendas propias. Ello generó no solo cambios en sus formas, sino su desaparición casi total. En otros casos, más bien, se incorporaron nuevas prendas bajo la inspiración y la necesidad de consumo por parte de los colonos occidentales. Así, en la región Lambayeque, aun podemos encontrar en la actualidad ponchos, hamacas y alforjas tejidos en telar de cintura.

a.1. El poncho en Lambayeque. Sara Acevedo³⁷³ no precisa el origen del poncho, pero lo equipara con las “esclavinas” Paracas, sosteniendo que en la práctica sustituyó masivamente al *unku*³⁷⁴. Dado el parecido estructural del *unku* y el poncho contemporáneo,

³⁷³ Acevedo, 1999:760.

³⁷⁴ Se ha tratado del *unku* en el acápite 1.3.c, del primer capítulo de la primera parte de esta investigación.

podemos inferir con seguridad, que el primero es el antecedente del segundo. El poncho es una prenda masculina, de innegable origen prehispánico como queda dicho, consistente en un tela larga conformada a su vez por dos telas unidas al centro, en la que se deja una abertura para la cabeza, dejándose libres los dos extremos para los brazos.

La conversión del poncho se realizó durante la Colonia, como lo evidencia la imagen 39, otra acuarela del Obispo Martínez Compañón de fines del siglo XVIII. Con posterioridad, se ha reconocido al poncho, como una prenda característica del poblador indígena peruano en el siglo XIX. Se afirma que el poncho fue uno de los atuendos rurales más difundidos en la ciudad republicana y que los viajeros y pintores de la época lo describieron con conspicua puntualidad.

Acevedo afirma que lo usaron igualmente los señores y los indígenas, los criollos, los negros y también las damas. Y que, en los inicios de la República, el poncho fue un “obsequio”, de uso público tanto por la burguesía como por los jefes de las campañas “objeto de militares”³⁷⁵.

Contemporáneamente, el poncho se sigue usando en Lambayeque, ya sean elaborados con algodón o con lana, dependiendo de lugar. Se conoce que todos los varones utilizaban ponchos en Incahuasi y Cañaris, “...que antiguamente eran de color crema con flecos en todo su contorno; después le fueron añadiendo líneas de colores grises cerca del contorno y suprimiendo poco a poco los flecos.”³⁷⁶ Actualmente los hombres usan ponchos de colores o de un solo color, como rojo ocre con líneas de diversos tonos de color azul en todo su contorno, los que son elaborados en hilo industrial; algunos hombres de mayor edad y líderes en sus comunidades usan el poncho elaborado en lana de ovino en color crema con un par de líneas grises, o también el color gris entero, así como otros colores con líneas de color elaboradas en lana industrial.

³⁷⁵ Acevedo, 1999:760.

³⁷⁶ Perú, Mincetur, 2009:30.

Imagen 83



Imagen 84



Los ponchos varían de acuerdo al hilado, existiendo ponchos finos y gruesos, los que utilizan cuando hace mucho frío.³⁷⁷ Las imágenes 83 y 84 exhiben sendos ponchos que usan los campesinos de Incahuasi, elaborados con lana de colores y cuya decoración simple es hecha a base de líneas rectas.

a.2. La alforja en Lambayeque.

La alforja es una prenda femenina y masculina, está formada por una sola pieza rectangular doblada en sus dos extremos, para formar dos bolsillos. Se lleva colgada a uno de los hombros o también es puesta sobre el lomo de alguna bestia de carga. Es pues utilizada para llevar efectos personales, comida y otros objetos. Las imágenes 23, 24 y 25 son alforjas de Incahuasi y en la acuarela de la imagen 39, se aprecian alforjas sobre el lomo del caballo.

Su uso es actual en Lambayeque, como muestra la imagen 85:

Una dama cruza la Plaza de Armas del Distrito de Monsefú, llevando una alforja al hombro.

El tema de la originalidad de la alforja lambayecana debería ser materia de una investigación específica, -dado que es uno de los pocos

³⁷⁷ Perú, Mincetur, 2009:27.

Imagen 85



lugares del país donde aún se teje y se usa. Consideramos que por sus aspectos estructurales y formales, la alforja bien podría considerarse una evolución de la *Chuspa* o bolsa (tratada en el acápite 1.3.e; del primer capítulo de la primera parte de esta investigación).

Queda pendiente y como tarea de la Historia del Arte del Perú, discriminar cuáles han sido los aportes españoles en su elaboración.

Un aspecto muy singular de las alforjas lambayecanas, son los lemas que se inscriben en ellas y que personalizan su uso, tales como: “Sólo para ti”; “Viva El Perú”, etc. (imágenes 86 y 87). La autora durante su niñez ha visto, procedentes de esta misma región, camisones de algodón bordados con lemas parecidos. Podría tratarse de una reminiscencia de la práctica de tejer (y bordar) para el consumo familiar o personal, existente desde tiempos Precolombinos y en lamentable proceso de desaparición en los tiempos contemporáneos.

Imagen 86



Imagen 87



a.3. La Hamaca en Lambayeque.

Mostradas anteriormente a través de las Imágenes 30 y 31, las hamacas no son una prenda de vestir, pero sí un apreciado objeto de uso familiar y local en Lambayeque. Se las encuentra todavía en algunas casas de la región, son tejidas por sus propios pobladores y usuarios como en Santa Catalina de Chongoyape. También las hemos hallado en venta en el Mercado “Modelo” de Chiclayo y en otros mercados como en Túcume y Monsefú. Al igual que en el caso anterior, las hamacas merecerían una investigación específica, por su sencillez, singularidad y belleza.

b. Aportes españoles en el diseño de estas prendas de vestir o uso

Resulta innegable que las disposiciones legales y políticas de la Colonia Española impuestas a la “república de indios”, es decir, a la nueva forma organizativa que reunió a los descendientes de las Panacas³⁷⁸ reales, a los Curacas y su parentela; a los *hatunrunas* o indios comunes y a los *yanaconas*³⁷⁹, modificaron la vestimenta originaria de todo el territorio peruano y consecuentemente el del territorio que actualmente constituye la región Lambayeque. De tal modo que, solo las Panacas y los Curacas con sus respectivas parentelas, pudieron seguir utilizando sus vestimentas propias. Pero este Derecho se permitió solo hasta el 28 de Abril de 1783, en el que, ante las continuas rebeliones indígenas y el mesianismo subsistente en la población, por Cédula Real se aprobaron las propuestas del Visitador Areche³⁸⁰.

Por su parte, Rosalía Avalos³⁸¹ acota que fue desde la consolidación del régimen español en el siglo XVII, que empezó la

³⁷⁸ Familias y descendientes directos de los Incas.

³⁷⁹ Patrucco, 2007:427.

³⁸⁰ Quiroz, 2007:705. Se suprimieron los curacazgos reemplazándolos por los alcaldes de indios; se prohibió el uso de los trajes incas (uncus, yacollas, mascaypacha), escritos quechuas (teatro incluido), pututos y trajes de luto.

³⁸¹ Castañeda, 1981:11.

modificación y desaparición de la tradicional indumentaria autóctona, a la vez que se eliminaba el símbolo político representado por el Inca. Afirma la investigadora que, al mismo tiempo que las nuevas formas impuestas sufrían modificaciones por parte de sus receptores, los indígenas fueron formalmente obligados a vestir al estilo español, porque así lo establecían las nuevas pragmáticas, que so pretexto de proteger la naciente industria textil representada por obrajes y chorrillos, buscaban eliminar la manufactura del hilado y tejido domésticos para así favorecer la Economía del Encomendero. Verificado este contexto, otros hechos, como las posteriores importaciones de textiles, las modas y la estratificación social, devienen en causas secundarias.

Más, para determinar el aporte español en las prendas lambayecanas elaboradas en telar de cintura, además de las causas contextuales, resultaría necesario realizar un análisis exhaustivo y comparativo de cada una de las prendas originarias aún existentes descritas en el acápite 1.3. del primer capítulo de la primera parte de esta investigación. Lo que observamos es que el *chumpi o faja*, la *lliclla* y la *chuspa*, no han sido modificadas estructuralmente, subsistiendo su uso hasta el momento presente, en algunos distritos de la región Lambayeque.

En cuanto al poncho, queda dicho que es una evolución del *unku*, así como es cierto que las actuales faldas femeninas son una evolución del anaco indígena³⁸².

Solo en el caso de la alforja, queda pendiente la determinación exacta del aporte español, considerándose además que bien podría ser una evolución de la chuspa o bolsa, porque no se han encontrado vestigios arqueológicos de alforjas en Lambayeque, lo que confirma que éste no es un objeto originario.

³⁸²Quevedo Pereyra, Zoila Esperanza. "Aproximaciones a la vestimenta y parafernalia originaria femenina del Perú". 2011. Ponencia presentada y aprobada por el XXII Congreso Nacional e IX Internacional de Folklore, Huánuco, Universidad Nacional Hermilio Valdizán.

c. *Fichas catalográficas o Fichas de análisis historiográfico artístico.*

Desde el punto de vista de la Gestión Cultural que salvaguarde y revitalice el Patrimonio Cultural Inmaterial, consideramos fundamental la labor de Documentación³⁸³, es decir de acopio de datos, descripción y registro fotográfico. Pero ésta debe realizarse, con la asistencia de criterios científicos, de acuerdo a la naturaleza propia de cada manifestación cultural.

En el caso de la textilería lambayecana en telar de cintura y de las prendas que con éste se realizan, constituyen objetos de Arte Popular, considerados por la legislación, como sinónimo de artesanía³⁸⁴, e integrantes del Patrimonio Cultural Inmaterial del Perú. Siendo parte de una misma categorización legal, el arte popular, la artesanía y las artes plásticas, ya hemos realizado una conceptualización de nuestro objeto de estudio como artesanía, en el acápite 1.2.c; del primer capítulo de la primera parte de esta investigación. Entonces, es la Ciencia de la Historia del Arte, que:

“pretende realizar una reconstrucción tan objetiva como sea posible de todos aquellos aspectos que contribuyan a conocer y comprender la forma y función original de las obras de arte; lo que presupone lógicamente estudiarlas en relación a las circunstancias en que fueron realizadas.”³⁸⁵;

y, específicamente, la Historia del Arte Popular, la que nos brinda los conceptos necesarios, que han sido plasmados en la "Ficha de análisis historiográfico artístico" (véase Anexo 4)³⁸⁶, se han incluido también algunos criterios sugeridos por la Fundación ILAM³⁸⁷. A continuación presentamos dieciséis Fichas de Análisis historiográfico artístico:

³⁸³ Es una de las acciones previstas para la protección del Patrimonio Cultural Inmaterial, conforme a lo dispuesto por la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, Ley Nro. 28296, artículo 24°.


³⁸⁴ “Expresiones artísticas plásticas: Arte y Artesanías” (Inciso 4° del Art. 86° del Rgto de la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, D.S. Nro. 011-2006-ED).; Art. 2° del Convenio Unesco sobre PCI 2003.

³⁸⁵ Freixa, 1990:3.

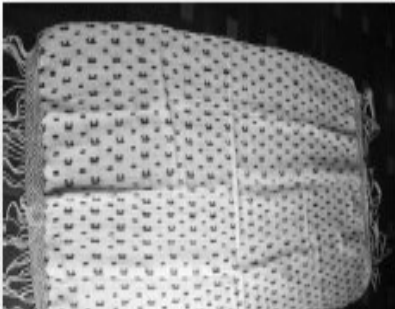
³⁸⁶ Todas las fichas han sido elaboradas por la autora de esta Tesis, por lo que se ha obviado el casillero con esta información desde Enero del año 2011, hasta Febrero del año 2013.

³⁸⁷ “Ficha para un inventario de recursos patrimoniales intangibles”. Tomado de: Manual para la Implementación del proceso de Identificación y recomendaciones de salvaguardia de las Manifestaciones del Patrimonio Cultural Inmaterial, Ministerio de Cultura, Colombia, Bogotá, 2007. [En línea]. Consulta: 12.11.12.

FICHA DE ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO ARTÍSTICO # 1

| | |
|---|--|
| 1. Género: | Textilería |
| 2. Nombre con el que se conoce a la prenda o pieza: | Faja. |
| 2.1. Nombre con el que la comunidad o localidad conoce a la pieza: | "Chumpi" |
| 2.2. Otra manifestación de la cual forma parte: | Vestimenta femenina y masculina de Incahuasi. |
| 3. Autor (individual o comunitario): | Distrito de Incahuasi, Provincia de Ferreñafe, Departamento y Región Lambayeque. |
| 4. Cronología / época: | 2011 |
| 5. Técnica(s) artística(s): | Tejido de telar de cintura. Desflecado. |
| 6. Descripción: | Cinturón que se enrolla y ajusta alrededor de la cintura, sobre la falda o el pantalón. 2.46 cm x 11.5 cm |
| 6.1 Características plásticas, dimensiones: | Amarillo, Rosa, Azul y Verde oscuro. |
| 6.2 Colores/tonos/paleta cromática: | Lana teñida. |
| 6.3 Materiales: | |
| 7. Estilo/ influencia estilística: | La decoración con motivos abstractos y geométricos es propia de Incahuasi. |
| 8. Ubicación original: (Ciudad, institución, museo, etc.) Nivel de alcance, área de influencia, | Distrito de Incahuasi. Su uso se da en casi toda la región Lambayeque, donde exista campesinado. Uso pan peruano. |
| 9. Ubicación actual: | Distrito de Incahuasi. |
| 10. Análisis histórico (surgimiento, contexto, transmisión, permanencia, periodicidad). | Uso desde época Precolombina, por lo menos Lambayeque Intermedio (200-800 d.C.). Y es continuo en distritos agrícolas. |
| 11. Análisis iconológico: (atributos, símbolos, signos, diseños). | Serie continua de flores de seis pétalos, enmarcadas por líneas rectas. |
| 12. Descripción de los portadores: | Comunidad campesina, labores agrícolas y de cuidado de ganado ovino. |
| 14. imagen: (véase imagen # 28 del texto). |  |


FICHA DE ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO ARTÍSTICO # 2

| | |
|--|--|
| 1. Género: | Textilería |
| 2. Nombre con el que se conoce a la prenda o pieza: 2.1. Nombre con el que la comunidad o localidad conoce a la pieza: | Manto femenino. "Paño de leche" Prenda complementaria de la vestimenta femenina en varios distritos de la región. |
| 3. Autor (individual o comunitario): | Chiclayo, Lambayeque |
| 4. Cronología / época: | 2011 |
| 5. Técnica(s) artística(s): | Tejido de telar de cintura, tie dye y macramé |
| 6. Descripción: 6.1. Características plásticas: Dimensiones: 6.2 Colores/tonos/paleta cromática: 6.3 Materiales: | Manto rectangular. Tiene hilos amarrados a ambos extremos, de color beige y trenzados entre sí, Macramé hasta 32 cm de largo. 1.82 cm x 82 cm Beige claro con azul oscuro Hilo de algodón. Tinte color azul tordo u oscuro. |
| 7. Estilo/ influencia estilística: | Se conoce el "desflecado", como técnica ornamental del tejido precolombino de la región, pero sin trenzar. El macramé es occidental. |
| 8. Ubicación original: | Chiclayo (Puesto de venta del Mercado "Modelo"). De uso en Cajamarca y Amazonas también. |
| 9. Ubicación actual: | Colección Zoila Quevedo Pereyra. |
| 10. Análisis histórico surgimiento, contexto, transmisión, permanencia, periodicidad). | El manto femenino se usó desde tiempos precolombinos. Y aun hoy en día, como en Incahuasi, por ej. |
| 11. Análisis iconológico: (atributos, símbolos, signos, diseños). | El tie-dye, o amarrado para teñido brinda unos motivos o manchas que uniformemente se plasman en el tejido, en color contrastante al de base. |
| 12. imagen: (Véase imágenes #36 y #37 del texto). |  |


FICHA DE ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO ARTÍSTICO #3

| | |
|--|---|
| 1. Género: | Textilería |
| 2. Nombre con el que se conoce a la prenda o pieza: 2.1. Nombre con el que la comunidad o localidad conoce a la pieza: 2.2. Otra manifestación de la cual forma parte: | Bolso. Bolsa. Objeto femenino para llevar artículos personales. Uso ciudadano. |
| 3. Autor (individual o comunitario): | Petronila Brenis. Artesana textil del Distrito y Provincia de Ferreñafe, Departamento y Región Lambayeque. |
| 4. Cronología / época: | 2011 |
| 5. Técnica(s) artística(s): | Tejido de telar de cintura. Unión realizada a máquina. |
| 6. Descripción: 6.1 Características plásticas, dimensiones: 6.2 Colores/tonos/paleta cromática: 6.3 Materiales: | Bolsa de forma cuadrada de una sola pieza, a la que se ha cosido en los bordes superiores una cinta que hace las veces de asa para colgar del hombro. 30 cm x 30 cm. Asa: 1 m. Beige claro, beige oscuro y marrón, Rosa, Azul y Verde oscuro. Algodón pardo. |
| 7. Estilo/ influencia estilística: | Las líneas verticales son típicas de la región. |
| 8. Ubicación original: (Ciudad, institución, museo, etc.) Nivel de alcance, área de influencia, | Taller y tienda artesanal de Petronila Brenis, Distrito de Incahuasi, Ferreñafe. Distribuye para su venta en toda la región. |
| 9. Ubicación actual: | Taller y tienda artesanal de Petronila Brenis, Distrito de Incahuasi, Ferreñafe. |
| 10. Análisis histórico (surgimiento, contexto, transmisión, permanencia, periodicidad). | Prenda no originaria. Uso contemporáneo. |
| 11. Análisis iconológico: (atributos, símbolos, signos, diseños). | Líneas verticales anchas y delgadas que se alternan en colores contrastantes. |
| 12. Descripción de los portadores: | La artesana tiene más de tres décadas produciendo sus prendas. |
| 14. imagen Nro. 89 |  |


FICHA DE ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO ARTÍSTICO # 4

| | |
|--|--|
| 1. Género: | Textilería |
| 2. Nombre con el que se conoce a la prenda o pieza: 2.1. Nombre con el que la comunidad o localidad conoce a la pieza: 2.2. Otra manifestación de la cual forma parte. | Bolso. Bolsa. Objeto femenino para llevar artículos personales. Uso cotidiano. |
| 3. Autor (individual o comunitario): | Petronilla Brenis. Artesana textil del Distrito y Provincia de Ferreñafe, Departamento y Región Lambayeque. |
| 4. Cronología / época: | 2011 |
| 5. Técnica(s) artística(s): | Tejido de telar de cintura. Unión realizada a máquina. |
| 6. Descripción: 6.1 Características plásticas, dimensiones: 6.2 Colores/tonos/paleta cromática: 6.3 Materiales: | Bolsa de forma cuadrada de una sola pieza, a la que se ha cosido en los bordes superiores una cinta que hace las veces de asa para colgar del hombro. 30 cm x 30 cm. Asa: 1 m. Beige claro, beige oscuro y marrón, Rosa, Azul y Verde oscuro. Algodón pardo. |
| 7. Estilo/ Influencia estilística: | Las líneas verticales son típicas de la región. |
| 8. Ubicación original: (Ciudad, institución, museo, etc.) Nivel de alcance, área de influencia, | Taller y tienda artesanal de Petronilla Brenis, Distrito de Incahuasi, Ferreñafe. Distribuye para su venta en toda la región. |
| 9. Ubicación actual: | Taller y tienda artesanal de Petronilla Brenis, Distrito de Incahuasi, Ferreñafe. |
| 10. Análisis histórico (surgimiento, contexto, transmisión, permanencia, periodicidad). | Prenda no originaria. Uso contemporáneo. |
| 11. Análisis iconológico: (atributos, símbolos, signos, diseños). | Líneas verticales y quebradas que se alternan en colores contrastantes. Bordados con motivos de flores. |
| 12. Descripción de los portadores: | La artesana tiene más de tres décadas produciendo sus prendas. |
| 14. Imagen Nro. 90 |  |


FICHA DE ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO ARTÍSTICO # 5

| | |
|--|---|
| 1. Género: | Textilería |
| 2. Nombre con el que se conoce a la prenda o pieza: 2.1. Nombre con el que la comunidad o localidad conoce a la pieza: 2.2. Otra manifestación de la cual forma parte: | Bolso. Bolsa. Objeto femenino para llevar artículos personales. Uso citadino. |
| 3. Autor (Individual o comunitario): | Feria artesanal del Distrito de Monsefú, Provincia de Chiclayo, Departamento y Región Lambayeque. |
| 4. Cronología / Época: | 2011 |
| 5. Técnica(s) artística(s): | Tejido de telar de cintura. Unión realizada a máquina de coser. |
| 6. Descripción: 6.1 Características plásticas, dimensiones: 6.2 Colores/tonos/paleta cromática: 6.3 Materiales: | Bolsa rectangular, a la que se ha cosido en los bordes superiores dos trenchillas de paja fina que hacen las veces de asas para colgar del hombro. 40 cm x 30 cm. Asa: 1 m. Amarillo, naranja, rojo, fucsia y Verdes claro y oscuro. Paja delgada. |
| 7. Estilo/ Influencia estilística: | Las líneas verticales son típicas de la región. |
| 8. Ubicación original: (Ciudad, institución, museo, etc.) Nivel de alcance, área de influencia, | Feria artesanal del Distrito de Monsefú, Provincia de Chiclayo, Departamento y Región Lambayeque. |
| 9. Ubicación actual: | Feria artesanal del Distrito de Monsefú, Provincia de Chiclayo, Departamento y Región Lambayeque. |
| 10. Análisis histórico (surgimiento, contexto, transmisión, permanencia, periodicidad). | Prenda no originaria. Uso contemporáneo. |
| 11. Análisis iconológico: (atributos, símbolos, signos, diseños). | Líneas delgadas verticales y bordados con motivos de flores y hojas. |
| 12. Descripción de los portadores: | Monsefú tiene una feria artesanal permanente. |
| 14. Imagen Nro. 91 |  |


FICHA DE ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO ARTÍSTICO # 6

| | |
|---|---|
| 1. Género: | Textilería |
| 2. Nombre con el que se conoce a la prenda o pieza: | Poncho. |
| 2.1. Nombre con el que la comunidad o localidad conoce a la pieza: | Poncho. |
| 2.2. Otra manifestación de la cual forma parte: | Forma parte de la vestimenta masculina en zonas campesinas. |
| 3. Autor (Individual o comunitario): | Distrito de Incahuasi, Provincia de Ferreñafe, Departamento y Región Lambayeque. |
| 4. Cronología / época: | 2011 |
| 5. Técnica(s) artística(s): | Tejido de telar de cintura. |
| 6. Descripción: | Prenda de forma cuadrangular de dos piezas unidas al centro con una costura y un ribete de cinta en los bordes. |
| 6.1 Características plásticas, dimensiones: | 2 m x 2 m. |
| 6.2 Colores/tonos/paleta cromática: | Rojo, amarillo, azul, rosa, naranja. |
| 6.3 Materiales: | Lana Industrial |
| 7. Estilo/ Influencia estilística: | Las líneas verticales son típicas de la región. |
| 8. Ubicación original: (Ciudad, institución, museo, etc.) | Distrito de Incahuasi, Provincia de Ferreñafe, Departamento y Región Lambayeque. |
| Nivel de alcance, área de influencia, | |
| 9. Ubicación actual: | Distrito de Incahuasi, Provincia de Ferreñafe, Departamento y Región Lambayeque. |
| 10. Análisis histórico (surgimiento, contexto, transmisión, permanencia, periodicidad). | Prenda no originaria. Uso contemporáneo. |
| 11. Análisis iconológico: (atributos, símbolos, signos, diseños). | Líneas delgadas verticales. |
| 12. Descripción de los portadores: | Comunidad campesina de Incahuasi. |
| 13. Imagen #84 en el texto. |  |

FICHA DE ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO ARTÍSTICO # 7

| | |
|--|---|
| 1. Género: | Textilería |
| 2. Nombre con el que se conoce a la prenda o pieza: 2.1. Nombre con el que la comunidad o localidad conoce a la pieza: 2.2. Otra manifestación de la cual forma parte: | Aiforja. Aiforja. Objeto accesorio a la vestimenta masculina y femenina en zonas campesinas. |
| 3. Autor (individual o comunitario): | Monsefú, Provincia de Chiclayo, Departamento y Región Lambayeque. |
| 4. Cronología / época: | 2011 |
| 5. Técnica(s) artística(s): | Tejido de telar de cintura. |
| 6. Descripción: 6.1 Características plásticas, dimensiones: 6.2 Colores/tonos/paleta cromática: 6.3 Materiales: | Prenda de forma rectangular de una sola pieza, doblada en ambos extremos. 1.50 cm x 50 cm. Beige claro y verde oscuro. Algodón natural y teñido. |
| 7. Estilo/ Influencia estilística: | Las líneas interrumpidas son típicas de la región. |
| 8. Ubicación original: (Ciudad, institución, museo, etc.) Nivel de alcance, área de influencia, | Distrito de Monsefú, Provincia de Ferreñate, Departamento y Región Lambayeque. |
| 9. Ubicación actual: | Puesto de venta del mercado "Modelo", en el Distrito y Provincia de Chiclayo, Departamento y Región Lambayeque. |
| 10. Análisis histórico (surgimiento, contexto, transmisión, permanencia, periodicidad). | Prenda no originaria. Uso contemporáneo. |
| 11. Análisis iconológico: (atributos, símbolos, signos, diseños). | Líneas delgadas interrumpidas que corren paralelas en color contrastante al de base. Especie de flechas sucesivas en los bordes. |
| 12. Descripción de los portadores: | Monsefú es Distrito de reconocidos artesanos. |
| 13. Imagen Nro. 109 |  |


FICHA DE ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO ARTÍSTICO # 8

| | |
|--|--|
| 1. Género: | Textilería |
| 2. Nombre con el que se conoce a la prenda o pieza: | Alforja. |
| 2.1. Nombre con el que la comunidad o localidad conoce a la pieza: | Alforja. |
| 2.2. Otra manifestación de la cual forma parte: | Objeto accesorio a la vestimenta masculina y femenina en zonas campesinas. |
| 3. Autor (Individual o comunitario): | Distrito de Incahuasi, Provincia de Ferreñafe, Departamento y Región Lambayeque. |
| 4. Cronología / época: | 2011 |
| 5. Técnica(s) artística(s): | Tejido de telar de cintura. |
| 6. Descripción: | Prenda de forma rectangular de una sola pieza, doblada en ambos extremos que se cosen en los bordes, formando bolsillos. 1.20 cm. |
| 6.1 Características plásticas, dimensiones: | Rojo de fondo. Bordado en rosado, naranja, rojo, turquesa y verde. |
| 6.2 Colores/tonos/paleta cromática: | Lana Industrial |
| 6.3 Materiales: | |
| 7. Ubicación original: (Ciudad, institución, museo, etc.) Nivel de alcance, área de influencia, | Distrito de Incahuasi, Provincia de Ferreñafe, Departamento y Región Lambayeque. |
| 8. Ubicación actual: | Distrito de Incahuasi, Provincia de Ferreñafe, Departamento y Región Lambayeque. |
| 9. Análisis histórico (surgimiento, contexto, transmisión, permanencia, periodicidad). | Prenda no originaria. Uso contemporáneo. |
| 10. Análisis iconológico: (atributos, símbolos, signos, diseños). | Aves, flores y hojas de colores. |
| 11. Descripción de los portadores: | Comunidad campesina de Incahuasi. |
| 12. Imagen Nro. 23 en el texto. |  |


FICHA DE ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO ARTÍSTICO # 9

| | |
|--|--|
| 1. Género: | Textilería |
| 2. Nombre con el que se conoce a la prenda o pieza: 2.1. Nombre con el que la comunidad o localidad conoce a la pieza: 2.2. Otra manifestación de la cual forma parte: | Hamaca. Hamaca. Vida cotidiana de pobladores en zonas campesinas. |
| 3. Autor (Individual o comunitario): | Comunidad campesina de Santa Catalina de Chongoyape, Distrito de Chongoyape, Provincia de Chiclayo, Departamento y Región Lambayeque. |
| 4. Cronología / época: | 2011 |
| 5. Técnica(s) artística(s): | Tejido de telar de cintura. |
| 6. Descripción: 6.1 Características plásticas, dimensiones: 6.2 Colores/tonos/paleta cromática: 6.3 Materiales: | Prenda de forma rectangular de una sola pieza, cuyos extremos terminan en largos hilos que se trenzan y luego se amarran en árboles o postes, formando una camilla flotante o suspendida del suelo. 3 m. x 1.80 m. Beige claro y verde oscuro. Algodón natural y teñido |
| 7. Ubicación original y actual: (Ciudad, institución, museo, etc.) Nivel de alcance, área de influencia, | Casa vivienda en Comunidad campesina de Santa Catalina de Chongoyape, Distrito de Chongoyape, Provincia de Chiclayo, Departamento y Región Lambayeque. |
| 8. Análisis histórico (surgimiento, contexto, transmisión, permanencia, periodicidad). | Prenda no originaria. Uso contemporáneo. |
| 9. Análisis iconológico: (atributos, símbolos, signos, diseños). | Sobre el color base, líneas delgadas "dentadas" o irregulares que van rectas y paralelas. |
| 10. Descripción de los portadores: | Comunidad campesina que realiza trabajo agrícola y de conservación del área natural protegida "Chaparrí". |
| 11. Imagen Nro. 30 y Nro. 31 en el texto. |  |

FICHA DE ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO ARTÍSTICO # 10

| | |
|--|---|
| 1. Género: | Textilería |
| 2. Nombre con el que se conoce a la prenda o pieza: 2.1. Nombre con el que la comunidad o localidad conoce a la pieza: 2.2. Otra manifestación de la cual forma parte: | Bolso. Bolso. Objeto de uso femenino y masculino para llevar artículos personales. Uso ciudadano. |
| 3. Autor (Individual o comunitario): | Susana Bances. Artesana textil del caserío "La Raya", del Distrito de Túcume, de la Provincia, Departamento y Región Lambayeque. |
| 4. Cronología / época: | 2011 |
| 5. Técnica(s) artística(s): | Tejido de telar de cintura. Uniones y cierres realizados con máquina de coser. |
| 6. Descripción: | Bolsa rectangular, de tela doble en su primera cara con bolsillo de cierre. Una sola asa para colgar del hombro. |
| 6.1 Características plásticas, dimensiones: | 45 cm x 30 cm. Asa: 1 m. |
| 6.2 Colores/tonos/paleta cromática: | Beige claro, beige oscuro y marrón. |
| 6.3 Materiales: | Algodón pardo. |
| 7. Estilo/ Influencia estilística: | La decoración en damero o cuadrados superpuestos no tiene antecedente en la región. |
| 8. Ubicación original y actual: (Ciudad, institución, museo, etc.) Nivel de alcance, área de influencia, | Casa taller y tienda artesanal de Susana Bances, en el caserío "La Raya", del Distrito de Túcume, de la Provincia, Departamento y Región Lambayeque. Distribuye para su venta en el Museo de siffo de Túcume. |
| 9. Análisis histórico (surgimiento, contexto, transmisión, permanencia, periodicidad). | Prenda no originaria. Uso contemporáneo. |
| 10. Análisis iconológico: (atributos, símbolos, signos, diseños). | Diseño moderno, sugerido en curso de CITE, realizado en la región. |
| 11. Descripción de los portadores: | La artesana es oriunda del lugar y tiene menos de diez años tejendo. |
| 12. Imagen Nro. 110 |  |

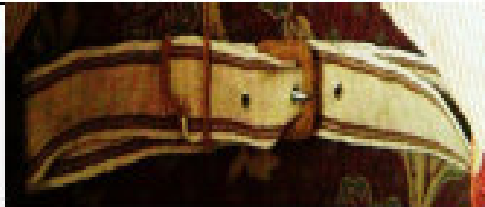
FICHA DE ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO ARTÍSTICO # 11

| | |
|--|---|
| 1. Género: | Textilería |
| 2. Nombre con el que se conoce a la prenda o pieza: 2.1. Nombre con el que la comunidad o localidad conoce a la pieza: 2.2. Otra manifestación de la cual forma parte: | Cartuchera. Cartuchera. Objeto femenino y masculino para llevar artículos personales. Uso ciudadano. |
| 3. Autor (Individual o comunitario): | Petronila Brenis. Artesana textil del Distrito y Provincia de Ferreñafe, Departamento y Región Lambayeque. |
| 4. Cronología / época: | 2011 |
| 5. Técnica(s) artística(s): | Tejido de telar de cintura. Unión y cierre realizados con máquina de coser. |
| 6. Descripción: 6.1 Características plásticas, dimensiones: 6.2 Colores/tonos/paleta cromática: 6.3 Materiales: | Bolsa de rectangular de una sola pieza, a la que se ha cosido en los bordes superiores un cierre de metal. 20 cm x 09 cm x 02 cm. Beige claro y oscuro. Algodón pardo. |
| 7. Estilo/ Influencia estilística: | La decoración consistente en la combinación de colores se utiliza desde Lambayeque Intermedio. |
| 8. Ubicación original: Nivel de alcance, área de influencia, | Taller y tienda artesanal de Petronila Brenis, Distrito de Incahuasi, Ferreñafe. Distribuye para su venta en toda la región. |
| 9. Ubicación actual: | Taller y tienda artesanal de Petronila Brenis, Distrito de Incahuasi, Ferreñafe. |
| 10. Análisis histórico (surgimiento, contexto, transmisión, permanencia, periodicidad). | Prenda no originaria. Uso contemporáneo. |
| 11. Análisis iconológico: (atributos, símbolos, signos, diseños). | El diseño está conformado por la textura irregular que brinda la combinación de colores. |
| 12. Descripción de los portadores: | La artesana tiene más de tres décadas produciendo sus prendas. |
| 14. Imagen Nro. 111 |  |


FICHA DE ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO ARTÍSTICO # 12

| | |
|--|--|
| 1. Género: | Textilería |
| 2. Nombre con el que se conoce a la prenda o pieza: | Alforja en miniatura. |
| 2.1. Nombre con el que la comunidad o localidad conoce a la pieza: | Alforja en miniatura. |
| 3. Autor (Individual o comunitario): | Petronila Brenis. Artesana textil del Distrito y Provincia de Ferreñafe, Departamento y Región Lambayeque. |
| 4. Cronología / época: | 2011 |
| 5. Técnica(s) artística(s): | Tejido de telar de cintura. |
| 6. Descripción: | Tejido de una sola pieza de forma rectangular, cuyos extremos se doblan simétricamente para formar sendos bolsillos. |
| 6.1 Características plásticas, dimensiones: | 15 cm x 08 cm. |
| 6.2 Colores/tonos/paleta cromática: | Beige claro y oscuro. |
| 6.3 Materiales: | Algodón pardo. |
| 7. Estilo/ Influencia estilística: | La decoración listada de líneas verticales no corresponde al Lambayeque antiguo. |
| 8. Ubicación original: Nivel de alcance, área de influencia, | Taller y tienda artesanal de Petronila Brenis, Distrito de Incahuasi, Ferreñafe. Distribuye para su venta en toda la región. |
| 9. Ubicación actual: | Taller y tienda artesanal de Petronila Brenis, Distrito de Incahuasi, Ferreñafe. |
| 10. Análisis histórico: | Prenda no originaria. Uso contemporáneo. |
| 11. Análisis iconológico: (atributos, símbolos, signos, diseños). | Cintas labradas en colores en contraste con texturas distintas. Y, líneas verticales simétricas en colores contrastantes. |
| 12. Descripción de los portadores: | La artesana tiene más de tres décadas produciendo sus prendas. |
| 14. Imagen Nro. 112 |  |
| 15. Imagen Nro. 113 |  |

FICHA DE ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO ARTÍSTICO # 13

| | |
|---|--|
| 1. Género: | Textilería |
| 2. Nombre con el que se conoce a la pieza: | Cinturón o correa para pantalón. |
| 2.1. Nombre con el que la localidad conoce a la pieza: | Cinturón o correa para pantalón. |
| 3. Autor (Individual o comunitario): | Petronila Brenis. Artesana textil del Distrito y Provincia de Ferreñafe, Departamento y Región Lambayeque. |
| 4. Cronología | 2011 |
| 5. Técnica(s) artística(s): | Tejido de telar de cintura. |
| 6. Descripción: | Tejido de una sola pieza de forma rectangular, larga, con hebilla en un extremo y agujeros en el otro extremo. |
| 6.1 Características plásticas, dimensiones: | 85 cm x 06 cm. |
| 6.2 Colores/tonos/paleta cromática: | Beige claro y oscuro. |
| 6.3 Materiales: | Algodón pardo. |
| 7. Estilo/Influencia estilística: | Solo la paleta cromática. |
| 8. Ubicación original: Nivel de alcance, área de influencia, | Taller y tienda artesanal de Petronila Brenis, Distrito de Incahuasi, Ferreñafe. Distribuye para su venta en toda la región, en la Boutique de Artesanías del Museo Nacional Sicán de Ferreñafe. |
| 9. Ubicación actual: | Taller y tienda artesanal de Petronila Brenis, Distrito de Incahuasi, Ferreñafe. |
| 10. Análisis histórico: | Prenda no originaria. Uso contemporáneo. |
| 11. Análisis iconológico: (atributos, símbolos, signos, diseños). | Solo la combinación de colores. |
| 12. Descripción de los portadores: | La artesana tiene más de tres décadas produciendo sus prendas. |
| 13. Imagen Nro. 114 |  |

FICHA DE ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO ARTÍSTICO # 14

| | |
|--|--|
| 1. Género: | Textilería |
| 2. Nombre con el que se conoce a la prenda o pieza: 2.1. Nombre con el que la comunidad o localidad conoce a la pieza: 2.2. Otra manifestación de la cual forma parte: | Tapete o centro de mesa. Tapete o centro de mesa. Objeto de uso doméstico. |
| 3. Autor (Individual o comunitario): | Susana Bances. Artesana textil del caserío "La Raya", del Distrito de Túcume, de la Provincia, Departamento y Región Lambayeque. |
| 4. Cronología / época: | 2011 |
| 5. Técnica(s) artística(s): | Tejido de telar de cintura de una sola pieza. |
| 6. Descripción: | Pieza rectangular de una sola pieza. |
| 6.1 Características plásticas, dimensiones: | 35 cm x 35 cm. |
| 6.2 Colores/tonos/paleta cromática: | Beige claro, beige oscuro y marrón. |
| 6.3 Materiales: | Algodón pardo. |
| 7. Estilo/ Influencia estilística: | La tradición ha recuperado la figura del ave, tomada del Lambayeque tardío. |
| 8. Ubicación original y actual: (Ciudad, institución, museo, etc.) Nivel de alcance, área de influencia, | Casa taller y tienda artesanal de Susana Bances, en el caserío "La Raya", del Distrito de Túcume, de la Provincia, Departamento y Región Lambayeque. Distribuye para su venta en el Museo de sitio de Túcume. |
| 9. Análisis histórico (surgimiento, contexto, transmisión, permanencia, periodicidad). | Prenda no originaria. Uso contemporáneo. |
| 10. Análisis iconológico: (atributos, símbolos, signos, diseños). | Diseño moderno, sugerido en curso de CITE, realizado en la región. El motivo del ave ha sido tomado de la iconografía del sitio arqueológico "Pirámides de Túcume". |
| 11. Descripción de los portadores: | La artesana es oriunda del lugar y tiene menos de diez años tejendo. |
| 12. Imagen Nro. 115 |  |

FICHA DE ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO ARTÍSTICO # 15

| | |
|--|---|
| 1. Género: | Textilería |
| 2. Nombre con el que se conoce a la prenda o pieza: 2.1. Nombre con el que la comunidad o localidad conoce a la pieza: 2.2. Otra manifestación de la cual forma parte: | "Chales o mantos femeninos". "Chales o mantos femeninos". Objeto femenino para cubrir las espaldas. Uso ciudadano. |
| 3. Autor (individual o comunitario): | Feria artesanal del Distrito de Monsefú, Provincia de Chiclayo, Departamento y Región Lambayeque. |
| 4. Cronología / época: | 2011 |
| 5. Técnica(s) artística(s): | Tejido de telar de cintura. Unión realizada a máquina de coser. |
| 6. Descripción: | Tejidos de una sola pieza, de forma rectangular, con desflecado en los bordes. |
| 6.1 Características plásticas, dimensiones: | 1.40 cm x 80 cm. |
| 6.2 Colores/tonos/paleta cromática: | Turquesa, beige claro y beige oscuro, respectivamente. |
| 6.3 Materiales: | Hilo de algodón industrial de colores. |
| 7. Estilo/ Influencia estilística: | El paño de leche es su antecedente más próximo. |
| 8. Ubicación original: (Ciudad, institución, museo, etc.) Nivel de alcance, área de influencia, | Feria artesanal del Distrito de Monsefú, Provincia de Chiclayo, Departamento y Región Lambayeque. |
| 9. Ubicación actual: | Feria artesanal del Distrito de Monsefú, Provincia de Chiclayo, Departamento y Región Lambayeque. |
| 10. Análisis histórico (surgimiento, contexto, transmisión, permanencia, periodicidad). | Prenda no originaria. Uso contemporáneo. |
| 11. Análisis iconológico: (atributos, símbolos, signos, diseños). | El manto turquesa lleva bordados a mano con motivos de pavos reales, flore y hojas de colores. El manto beige oscuro lleva franjas con motivos abstractos. |
| 12. Descripción de los portadores: | Monsefú tiene una feria artesanal permanente. |
| 14. Imagen Nro. 116 |  |

FICHA DE ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO ARTÍSTICO # 16

| | |
|---|--|
| 1. Género: | Textilería |
| 2. Nombre con el que se conoce a la prenda o pieza: 2.1. Nombre con el que la comunidad o localidad conoce a la pieza: | "Challinas o bufandas para damas y varones". "Challinas o bufandas para damas y varones". |
| 3. Autor (Individual o comunitario): | Petronila Brenis. Artesana textil del Distrito y Provincia de Ferreñafe, Departamento y Región Lambayeque. |
| 4. Cronología / época: | 2011 |
| 5. Técnica(s) artística(s): | Tejido de telar de cintura. |
| 6. Descripción: 6.1 Características plásticas, dimensiones: 6.2 Colores/tonos/paleta cromática: 6.3 Materiales: | Tejido de una sola pieza de forma rectangular y larga, desfilada en ambos bordes. 1.20 cm x 15 cm. Beige claro y oscuro. Algodón pardo. |
| 7. Estilo/ Influencia estilística: | Motivos iconográficos provienen del Lambayeque Intermedio y tardío. |
| 8. Ubicación original: Nivel de alcance, área de influencia, | Taller y tienda artesanal de Petronila Brenis, Distrito de Incahuasi, Ferreñafe. Distribuye para su venta en toda la región. |
| 9. Ubicación actual: | Taller y tienda artesanal de Petronila Brenis, Distrito de Incahuasi, Ferreñafe. |
| 10. Análisis histórico: | Prenda no originaria. Uso contemporáneo. |
| 11. Análisis iconológico: (atributos, símbolos, signos, diseños). | Los motivos abstractos de flor de seis pétalos y personaje con gran tocado trapezoidal. |
| 12. Descripción de los portadores: | La artesana tiene más de tres décadas produciendo sus prendas. |
| 13. Imagen Nro. 21: |  |

d. Uso contemporáneo de prendas de vestir originarias y no originarias en Lambayeque.

En las comunidades campesinas de Incahuasi, en Ferreñafe, los pobladores utilizan diariamente, prendas originarias elaboradas en telar de cintura: Fajas o *chumpis* y *llikllas* (*shuyos*) o mantas femeninas. Pero también están en uso otras prendas no originarias, como las faldas, que vienen a ser los “anacos cortados” y los ponchos. A continuación una descripción de las vestimentas femeninas en Incahuasi (imagen 88), y masculinas tradicionales:

“Antiguamente las mujeres se vestían con un faldón de color negro elaborado en lana de oveja, con la técnica de telar de cintura, el que medía un aproximado de 6 m de ancho y tenía un largo de acuerdo al tamaño de la persona. La blusa era hecha con lana de oveja de color negro, lo mismo que la manta del espaldar que tenía forma de rectángulo (de 52 cm x 50 cm), pero en color marrón, mientras que los bordados eran hechos con lana de colores teñida con plantas naturales; en las cuatro esquinas llevaba hilo de lana de colores trenzado. En la cabeza llevaban puestos cuatro pañuelos de diferentes tamaños y sobre ellos amarraban un pañuelo blanco; en la cintura llevaban tres fajas hechas de lana, con las puntas de hilo trenzado y debajo de la faja una soguita trenzada hecha con cuero de vaca; en los pies no utilizaban nada, andaban descalzas.”³⁸⁸

El “Centro de Innovación Tecnológica Turístico - Artesanal Sipán / Lambayeque”, organismo creado por el Vice ministerio de Turismo-, recopila la siguiente información referida a la década de 1970, también de Incahuasi: La mujer

Imagen 88



³⁸⁸ Perú, Mincetur, 2009:27.

vestía falda de tela industrial y de lana de oveja, con camisa de lana industrial que llevaba en el pecho un bobo o blonda vertical y una manta en la espalda, color verde, con bordados de cinco vueltas, y en los filos llevaba finas cintas de colores³⁸⁹.

Se menciona también que las damas, en la cabeza llevaban cuatro pañuelos de diferentes tamaños y colores, como blanco, rojo, azul, verde y plomo (el más pequeño), con sombrero tejido en Éten y en Monsefú; a la cintura tres fajas de metro y medio de largo, con diferentes diseños confeccionadas en lana de ovino y lana industrial, sobre la faja usan dos pañuelos pequeños doblados en cada lado de la cintura. En los pies llevan *llanques*³⁹⁰.

Con relación a las mantas, se afirma que:

“Se tapaban todo el cuerpo con el *shuyo* o manta, y las mujeres solteras no se podían sacar el *shuyo* del cuerpo para nada; la manta elaborada en lana de oveja tenía color crema con un diseño textil en franjas de colores, dejando libre la parte central donde no había franjas. Con el tiempo fue cambiando el uso de los materiales en sus prendas, en todos los caseríos de Incahuasi”³⁹¹.

Actualmente, la mayor parte de las vestimentas de la mujer son hechas con lana Industrial, debido a que demanda menos tiempo para confeccionar una prenda, resultando también muy atractiva por los colores resaltantes, como hemos podido documentar directamente (véase imágenes 44 y 62). La manta de la espalda se adorna ahora con grecas de diferentes colores y diseños, con telas picadas en forma de zigzag y en todo el filo de la manta llevan cintas largas de diferentes colores.

Con relación a los varones, en las fiestas religiosas, usan “poncho de color rojo con los flecos de color azul. Los colores más usados en todas sus vestimentas son los más encendidos: azul, rojo, amarillo, anaranjado, verde claro, morado, celeste, fucsia, entre otros.”³⁹² Esto puede verificarse con las imágenes 83 y 84.

³⁸⁹ Perú, Mincetur, 2009:27.

³⁹⁰ Perú, Mincetur, 2009:28. *Llanques* es sinónimo de las conocidas “ojotas” o sandalias hechas con restos de llantas de automóviles

³⁹¹ *Ibidem*.

³⁹² Perú, Mincetur, 2009:32.

e. Relación de nuevas prendas y/o productos elaborados con tejido de telar de cintura en la Región Lambayeque.

Por nuevas prendas, nos referimos a las que no se elaboraron originariamente, es decir, durante el periodo del Lambayeque Precerámico³⁹³ y el Lambayeque Tardío³⁹⁴. Con la influencia española y por las razones anteriormente expuestas, durante la época Colonial y Republicana, se dieron novedades que, al decir de Sara Acevedo:

“...también se manifestaron a través de nuevas prendas y tipos de tejidos, de materiales, de fibras y de los tintes sintéticos, entre todo tipo de objetos importados, como las cintas de seda, que se aplicaban a los ponchos. Ocuparnos de los tejidos republicanos es establecer un nexo con la tecnología, el arte y la significación de una tradición sin interrupciones pero que asumía algunos cambios.”³⁹⁵

Algunas de ellas ya han sido descritas precedentemente en las fichas de análisis historiográfico artístico: El poncho, la alforja y la hamaca. Más, existen otras nuevas prendas y objetos de uso contemporáneo que sorprenden por la versatilidad que aún se le da a esta técnica en la región Lambayeque. Entre estas prendas y objetos hemos encontrado:

- **Bolsos** (realizados en algodón pardo, algodón industrial, fibra vegetal y fibra sintética), con las uniones cosidas a máquina y cierres de metal). Se realizan en diversidad de modelos, con asas cortas y largas, para uso femenino y masculino, para público de diferentes edades, como las que han sido documentados en las fichas Nro. 3, 4,5 y 10.
- **Cartucheras**, como la que ha sido documentada en las ficha Nro. 11.
- **Bolsitas pequeñas** para portar el teléfono móvil o celular.
- **Alforjas** en miniatura para usar como adorno o monedero, como la que ha sido documentada en la ficha Nro. 12.

³⁹³ Hasta el año 1500 a.C. aproximadamente.

³⁹⁴ Hasta el año 1532 d.C. aproximadamente.

³⁹⁵ Acevedo, 1999:738.

- **Cinturones con hebilla** y agujeros para pantalón de varón y de dama (véase la ficha Nro.13).
- **Tapetes para mesas** o centros de mesas (véase la ficha Nro.14).
- **“Chales” o mantos femeninos** para cubrir las espaldas, con o sin bordados, como los que han sido documentados en la ficha Nro.15.
- **“Chalinas” o bufandas** para varones y damas, como los que han sido documentados en la ficha Nro.16.

2.2. Las materias primas para el tejido de telar de cintura en la región Lambayeque.

Las materias primas empleadas principalmente para el tejido de telar de cintura en Lambayeque son, desde la antigüedad, el algodón (*Gossypium barbadense*), la lana de oveja y los tintes naturales. Además existen tintes no naturales.

a. Materias primas naturales

a.1. El algodón nativo en la Región Lambayeque: Importancia y trascendencia histórica y biológica como especie natural. En el Perú, según afirma Cáceres: “La aparición del algodón en todos los sitios precerámicos de la costa peruana se produjo alrededor del año 2,500 a.C.”³⁹⁶ Y en Huaca Prieta³⁹⁷, en el valle del

³⁹⁶ Cáceres, 205:370.

³⁹⁷ Sitio arqueológico del Precerámico, que ya hemos considerado y que guarda el primer antecedente textil de la Cultura Lambayeque, por las razones expuestas en el acápite 1.1. de la presente investigación. Actualmente pertenece al departamento de La Libertad.

Chicama, la datación arroja 2400 años a.C.³⁹⁸ Siendo así, la civilización Caral, desarrolló, como una de sus actividades más importantes, la producción y almacenamiento de algodón (*Gossypium barbadense*) a gran escala³⁹⁹. Ello optimizó la industria textil, añadiendo nuevas posibilidades al proceso del tejido, aunque no se dejaron de lado otras fibras vegetales, que ya habían sido usadas precedentemente al tejido, en la actividad de la cestería, tales como la totora, el junco, la cabuya, la enredadera, la corteza de madera, etc. Fue debido a la docilidad del algodón y del hilado de éste, que se obtuvieron fibras más finas y, al mismo tiempo, de acuerdo al grado de torsión y de retorsión, se logró mayor resistencia⁴⁰⁰.

La afirmación anterior contradice y desvirtúa, -pues se basa en hallazgos arqueológicos y no en fuentes escritas tan frecuentemente utilizadas como las Crónicas españolas-, otra frecuente afirmación de una Universidad española, la de Valladolid:

“Uno de los problemas arqueológicos que más ha preocupado a los especialistas ha sido el de los posibles contactos que pudieron existir en el remoto pasado entre Asia y América, sobre lo cual siempre se aduce, como prueba, la presencia del algodón, planta que posiblemente fue transportada a América por gentes procedentes del sudeste asiático, hacia el 3000 antes de Cristo.”⁴⁰¹

Actualmente se sabe con certeza que el algodón (*Gossypium barbadense*), es originario del Perú. En las Imágenes 92, 93 y 94 se aprecia algodón hallado en Miraya, Caral⁴⁰². Se trata también del *Gossypium barbadense*, en los colores pardo, amarillento y beige. El hecho de que el algodón peruano exista en su estado natural

Imagen 72



³⁹⁸ Reid, 2008: XVI.

³⁹⁹ Shady, 2009:40.

⁴⁰⁰ Ibidem.

⁴⁰¹ Ramos, 1977:10.

⁴⁰² Área norcentral peruana, 5,000 años desde el presente.

Imagen 93



Imagen 94



Imagen 95



-sobre todo en la región Lambayeque-, en diferentes matices que van desde el marfil al pardo⁴⁰³, no resulta ser tan conocido. Así, el investigador James Vreeland Jr.⁴⁰⁴ indica que esta especie es una de las variedades de algodón con mayor antigüedad mundial en su cultivo, que data de hace 4,500 años. Que sus colores son cinco, pueden ir desde el naranja encendido, chocolate, purpura, beige y hasta el blanco⁴⁰⁵. El Museo Arqueológico Brünning exhibe copos de algodón sin desmotar, fibras y ovillos de hilos de algodón pardo en diversas

⁴⁰³ Chirinos, 1999:76.

⁴⁰⁴ James M. Vreeland, Jr., ha investigado sobre los textiles antiguos del Perú desde 1968. Él descubrió algodón de color natural en el Perú en 1977, mientras realizaba sus estudios de doctorado en la Universidad de Texas en Austin, bajo la dirección de Richard P. Schaedel. Desde entonces, ha trabajado para entender la supervivencia del recurso 5.000 años de antigüedad, así como para asegurar su renacimiento indio peruano entre los campesinos y los artesanos con el patrocinio de Social Science Research Council, la Fundación Wenner-Gren para la Investigación Antropológica y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología del Perú. Tomado de: Perú naturtex [En línea]. Consulta: 21.12.12.

⁴⁰⁵ Halton, 1984:16. Traducción del Inglés al Castellano por la autora.



tonalidades, (imágenes 95, 96 y 97); junto con toda la parafernalia textil antigua que ya ha sido exhibida en esta investigación.

Imagen 97



El desarrollo de la producción algodonera y textil iniciado en Caral, prosiguió en toda la costa peruana hasta el tiempo presente. Así, *Kauffmann Doig* afirmaba que⁴⁰⁶, los tejedores Paracas-Necrópolis utilizaron el algodón principalmente para embellecer telas desprovistas de decoración, así como para tejer aquellos paños llanos sobre los que se hacían destacar figuras y motivos altamente simbólicos, utilizando para ello bordados hechos con hebras de lana de diversos colores. Con lo cual podemos inferir que los Paracas utilizaron el algodón para el tejido de base, junto con la técnica constitutiva y para la técnica ornamental o bordado en este caso, utilizaron lana. Sara Acevedo, por su parte, confirma el uso del algodón desde el Precerámico y

⁴⁰⁶ Kauffmann, 2002:178.

fundamentalmente en la costa norte. Sostiene que los *Wari* por ejemplo, urdieron con él los tapices más finos de los Andes. Posteriormente, los Chancay, -contemporáneos a los Lambayeque-, utilizaron también el algodón en su industria textil, en la que desarrollaron todas las técnicas conocidas hasta entonces: Tejidos pintados, gasas; reticulados; tapices. Las imágenes 5 a 19 inclusive, mostradas precedentemente, evidencian el uso de estas mismas técnicas textiles con empleo del algodón, por los antiguos Lambayeque: Tela pintada; Tapiz; Trama suplementaria; Trama complementaria y desflecado; bordado y Tapiz-Kelim.

Dada la estructuración del trabajo humano durante el *Tawantinsuyu*, a través de la Mita, el cultivo del algodón y su uso textil continuó también en esta etapa, hasta que la “rotativa textil” no fue suficiente dada la demanda estatal, disponiéndose que los mejores tejedores fueran incorporados a la producción del Estado⁴⁰⁷.

Brünning aporta al estudio de la Cultura Lambayeque, no solo datos Etnográficos sino también históricos, como el Decreto de fundación de Olmos por Don Bernardo Loaiza, Visitador general de los partidos de San Miguel de Piura, Guayaquil y Puerto viejo, del cual cita una disposición relativa al tejido algodonoero:

“...porque conviene mucho que el uso del algodón, ropa de la tierra que los Indios hacen para su vestir, no cesen, ni las Indias sean perezosas en hilar i tejer, así para la ropa que son obligados a dar por la taza de sus tributos, como para el vestir de sus personas e hijos, por tanto: los dichos alcaldes despondrán mucha diligencia que cada parcialidad haga una sementera de algodón que sea bastante para todo lo susodicho; y visitar las han personalmente para castigar a los que no sembraren el dicho algodón, i no tuvieren muy bien beneficiado. I harán que las Indias sean diligentes en hilar y tejer mantas, de manera que no haya falta para los tributos, ni para el proveimiento de sus casas, i para este efecto se les ha de repartir las chacras de *Copis*⁴⁰⁸ para que usen de ellas como suyas, dejando a las de *Copis* las que ellos escojieren.”⁴⁰⁹

Con la desestructuración productiva generada por la colonia

⁴⁰⁷ Vergara, 2007:324.

⁴⁰⁸ Pueblo de Lambayeque vecino del pueblo de Cascajal. La reducción de ambos formó el llamado pueblo Santo Domingo de Olmos, por Ordenanza del 27 de Junio de 1573, según Enrique Brünning.

⁴⁰⁹ Brünning, 1922:9.

española, la industria obrajera⁴¹⁰ concentró el mayor control de la producción algodonera, así como también lo hicieron los chorrillos o talleres de los empresarios textiles⁴¹¹. Con innovaciones tecnológicas, una de las materias primas más importantes fue el algodón.

Francisco Quiroz⁴¹² afirma que la agricultura de la costa a inicios de la República, heredó del tiempo anterior su estructura productiva, predominando la plantación como unidad de producción, al lado de pequeñas y medianas producciones de panllevar y forraje para bestias de carga; es decir que, Lambayeque seguía produciendo algodón en las mismas condiciones que antes de la guerra independentista.

A mediados del siglo XIX, Lambayeque se distinguió por su producción de arroz, trigo y azúcar, mas no por el algodón, resurgiendo las viejas haciendas en la década de 1960 debido a la fuerte demanda extranjera producida por la guerra civil norteamericana y la crisis del Caribe⁴¹³, pero la clase terrateniente que surgió en la costa norte no tuvo experiencia para su gestión.

Luego de la Guerra del Pacífico⁴¹⁴, la agricultura de la costa quedo reducida a un nivel de subsistencia, sin créditos, ni mano de obra ni maquinaria. A partir de la segunda década del siglo XX, el algodón siguió en importancia económica en el país, luego del éxito del azúcar. En este tiempo, Lambayeque se distinguió por la producción de arroz.

Entre 1929 y 1932 el valor de las exportaciones sobre el algodón se redujeron en 42%, generando devaluación, quiebre de empresas y desocupación⁴¹⁵. Estas tendencias del mercado influenciaron negativamente en la producción del algodón pardo. A partir de 1931, el gobierno peruano emitió una serie de decretos que impidieron el cultivo de algodón pardo, para proteger las variedades de algodón blanco que eran comercialmente más viables. Las medidas de cuarentena se aplicaron sobre una amplia franja de la costa del Perú

⁴¹⁰ Obraje era un término que servía para designar simultáneamente al trabajo de los indígenas tanto como al lugar donde éstos desempeñaban sus labores.

⁴¹¹ Patrucco, 2007:503.

⁴¹² Quiroz, 2007:758.

⁴¹³ Orrego, 2007:910.

⁴¹⁴ También conocida como "Guerra del Salitre", sostenida con Chile de 1879 a 1883.

⁴¹⁵ Orrego, 2007:931.

para erradicar las plagas del algodón mediante la eliminación de todos los posibles anfitriones de plantas alternativas, incluidas las especies autóctonas de algodón pardo, el árbol kapok peruano (*Bombas discolor*) e incluso un algodón sin pelusa (*G. Raimondi*). Pero, a partir de 1940 se incrementó la producción de algodón en Lambayeque y La Libertad.

Vreeland Jr. justifica la disminución del cultivo del algodón pardo en Lambayeque, durante el siglo XX, por el advenimiento de la máquina desmotadora y el empleo de tintes industriales. Indica que el algodón de color fue marginado, sobreviviendo sólo en los bancos de semillas mantenidas por algunos departamentos de agricultura y por pequeñas comunidades tradicionales. Y que, prácticamente todas las plantas de algodón de colores que se conocen y consumen en Occidente hoy en día, provienen de las poblaciones precolombinas creadas por los pueblos indígenas de América del Sur, enfatizando así la trascendencia de esta materia prima natural, originaria y fundamental para la revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque.

En 1990, se abolieron las prohibiciones de cultivo del algodón pardo y de los pesticidas. En la actualidad se ha vuelto a cultivar el algodón de color o pardo en el Perú⁴¹⁶:

Según refieren las artesanas entrevistadas, la mayoría de los campesinos de Lambayeque utilizan métodos orgánicos para la siembra y cosecha, como la eliminación de las plagas grandes con las manos (los niños suelen ahogar a los insectos en un frasco lleno de agua) y, además, el cultivo de plantas que repelen a los insectos. Se conoce que dichas técnicas son pre-colombinas en su origen: Los sitios arqueológicos del año 1250 d.C. muestran que el algodón se cultiva en rotación con el cultivo de Calabaza⁴¹⁷.

Además, las muestras antiguas del suelo revelan la presencia de granos de polen de otra planta: *Lippia*. Es un arbusto maleza, considerado por la mayoría de los agricultores a ser inútil. Pero los conocimientos tradicionales no son útiles solo en artesanía, sino en soluciones contra las plagas. En Lambayeque, tras años de

⁴¹⁶ Orrego, 2007:931.

⁴¹⁷ Fruto de la Calabacera.

cuestionarse a los agricultores indígenas sobre sus técnicas originarias de cultivo, se presentó ante la comunidad de empresarios del algodón, un agricultor octogenario, quien hizo crecer a la *Lippia* en una fila junto a sus plantas de algodón nativo para controlar una plaga llamada la "tinción de algodón" (*Dysdercus peruvianus*). El viejo granjero hizo esto periódicamente: Taló estas plantas, las secó al sol y, cuando el viento soplabla fuerte, les prendió fuego. El humo acre de los arbustos resecos flotó a través de los campos de algodón, expulsando al instante a la plaga que lo arruinaba por punción de sus semillas.

Imagen 98



Imagen 99



Por su parte, Sara Acevedo sostiene que contemporáneamente, la introducción en el mercado nacional de fibras importadas no alteró las tradiciones, sino que más bien, se sumaron a las nativas de los camélidos y el algodón blanco y de colores naturales⁴¹⁸. Advierte además que, las tradiciones textiles norteñas presentarán algunas diferencias tecnológicas con el sur andino, como el uso, de hilos industriales mercerizados para los paños de *ikat* y otras piezas⁴¹⁹.

En la actualidad, hemos verificado con las entrevistas a artesanas textileras, la continuidad en el uso de algodón pardo en

⁴¹⁸ Acevedo, 1999:740.

⁴¹⁹ Acevedo, 1999:792.

Lambayeque, especialmente en Ferreñafe, Túcume, Mórrope y Monsefú. Las imágenes 98 y 99 muestran copos de algodón pardo en diversas tonalidades, reposando sobre “lapas” o calabazas, en los talleres artesanales en los que se le emplea en los distintos tejidos confeccionados en telar de cintura de Ferreñafe (Petita Brenis), y en Mórrope⁴²⁰, respectivamente.

a.2. El cultivo actual del algodón nativo en la Región Lambayeque: Perspectivas en la revitalización del tejido de telar de cintura regional. En Ferreñafe, Petronila Brenis⁴²¹, artesana textilera con más de treinta años de labor, refiere que actualmente contrata mujeres para que le hilen ovillos de algodón pardo nativo, lo cual reduce el tiempo de labor en el tejido en telar de cintura. Brenis atribuye el nuevo auge del algodón pardo en la región a los resultados que desde 1982, se han obtenido con el Proyecto de algodón nativo, desarrollado por James Vreeland Jr., con el apoyo de los Ministerios peruanos de Trabajo y Turismo, por el cual, los campesinos están cultivando en Lambayeque, nuevamente, algodón pardo, con muchas expectativas de aumento de dicha producción.

El investigador James Vreeland Jr. llevó semillas a Estados Unidos, Arizona, New Jersey, Egipto e India del Oeste, del *Gossypium peruvianum*, donde se cultiva en centros especializados en la actualidad. Existen además otros proyectos para cosechar algodón pardo en Estados Unidos de Norteamérica⁴²². El algodón orgánico está marcado por Skal, una organización de inspección holandés. El Algodón de color es orgánico y libre de drogas: Se trata de un cultivo rentable para los agricultores que han estado bajo presión para convertir sus tierras a la producción de coca para la cocaína, según manifiesta Vreeland.

Se ha afirmado que, la especie *G. barbadense*, es el algodón de mejor calidad en el mundo. Que sus fibras largas y extra largas, sólo

⁴²⁰ Proyecto Poma [En Línea]. Consulta: 26.11.2011.

⁴²¹ Entrevista realizada por la autora a Petronila Brenis, en su casa-taller-tienda, en Ferreñafe, el 09.12.11.

⁴²² Halton, 1984:17. Traducción del Inglés al Castellano por la autora.

representan el 5% de la producción mundial y tienen mejores precios que los producidos por el 90% de países algodoneros⁴²³. Al respecto, el empresario Juan Álvarez⁴²⁴, sostiene que en el Perú:

“Poseemos esa gran ventaja, ..., pero tenemos que seguir mejorando el potencial productivo de nuestros cultivos, confiriéndoles mayor potencialidad de la que ya tienen, mayor agrupación de la fructificación en las plantas para cosecharlas no en dos o tres cosechas, sino en una sola, disminuyendo de esta manera los costos. Hay que continuar mejorándolas también para que mantengan su tolerancia a condiciones bióticas y abióticas adversas, es decir, al ataque de plagas, enfermedades, salinidad, falta de agua, entre otras características. Nuestro objetivo debe ser aumentar o mejorar aún más estas características.”

Por su parte, Alfonso Velásquez, Presidente de la Asociación Regional de Exportadores AREX, sostiene que la producción de algodón es una de las más importantes de la región, a partir del Proyecto Olmos, pues permitirá establecer en el país, un gran “clúster textil” (sic): “Sería una alternativa a la producción de arroz que demanda más agua y saliniza la tierra.”⁴²⁵ Afirma que, con la finalidad de exportar, desarrollará este proyecto con el gobierno regional, el cual incorporará toda la cadena de valor: Productores, desmotadores, hiladores, tejedores, fabricantes, diseñadores y talleres de confección así como a otras entidades. Considera que es una gran oportunidad de negocio, puesto que, los principales exportadores de algodón China India y Pakistán, que proveen al mundo más del 60% de la producción total, tienen ahora dificultades en su producción. Velásquez se refiere al corredor Olmos, Motupe, Jayanca, Lambayeque, como el que tiene mayores perspectivas de desarrollo, porque eleva al máximo el rendimiento de mano de obra y de eficiencia de riego, aprovechando así el limitado recurso del agua. Lamentablemente, estas expectativas se refieren solo al algodón Pima y no al Pardo, que aún está por redescubrirse, pero bien podría ser el objetivo o finalidad del proyecto mencionado, y destinar su resultado, a la revitalización del tejido de telar de cintura en la región Lambayeque.

⁴²³ Álvarez, 2008:10.

⁴²⁴ Ibidem.

⁴²⁵ Velásquez, 2010:8.

Por otro lado, el Biólogo Erik Rodríguez⁴²⁶, incide que, los departamentos de Tumbes, Piura, La Libertad, Lambayeque y San Martín, son las locaciones de origen de esta especie vegetal, donde aún se cultiva. Señala las potencialidades de su cultivo, entre las cuales figuran:

"además de su notable fibra, en los aspectos botánico, fitosanitario, económico, de mercado, como material genético y por posibles propiedades farmacológicas"⁴²⁷;

que lo hacen de gran interés y que demandan mayores estudios especializados.

Desde una perspectiva sostenible, que es la que planteamos para la revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano, ninguna explotación del recurso natural, debería realizarse sin asegurar la perdurabilidad de la especie vegetal y el mantenimiento de los ecosistemas propios.

a.3. La lana de oveja. No hemos encontrado evidencia de pieza textil alguna, realizada en telar de cintura, que haya empleado la lana de oveja como materia prima única, durante el Lambayeque antiguo⁴²⁸. Si consideramos el factor climático en esta región, caracterizado por altas temperaturas en casi todo el año en la zona costera, ello no debería extrañarnos. Más sí, en la actualidad, en otros distritos de la serranía lambayecana, se teje en telar de cintura con lana de oveja.

La mayoría de investigaciones específicas sobre textiles precolombinos, versan sobre los vestigios de la sierra sur peruana, en ellas se refieren sobre todo a la lana de auquénido y no a la de oveja.

Afirma Sara Acevedo que:

"La lana de oveja adquirió importancia desde la colonia, primero como materia prima en los obrajes y después como mercancía de exportación y para el tejido artesanal en el que se hizo común."⁴²⁹

⁴²⁶ Biólogo, Botánico, Consultor de la Flora del Perú. Labora en el *Herbarium Truxillense* de la Universidad Nacional de Trujillo.

⁴²⁷ Eric Frank Rodríguez Rodríguez [En línea]. Consulta: 17.03.2013.

⁴²⁸ Hasta el año 1532.

⁴²⁹ Acevedo, 1999:742.

Imagen 100



Imagen 101



Imagen 102



Imagen 103



Imagen 104



Imagen 105

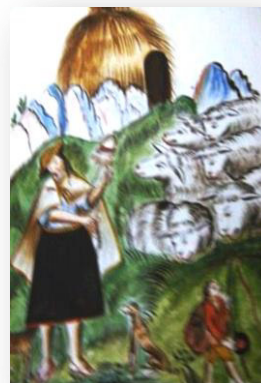


Imagen 106



Imagen 107



Imagen 108



Todo el proceso de acopiamiento de la lana de oveja en la región, puede apreciarse en las acuarelas de Martínez de Compañón y Bujanda⁴³⁰ (imágenes 100 a 108): Esquilado; vareado; escardado; hilado, lavado y teñido.

Como ya se ha mencionado, el hilado se realizó primigeniamente -y hasta la presente fecha en algunos lugares-, con la *pushca*. Los españoles trajeron la rueca y otros sistemas mecánicos para el hilado, además del telar a pedales. Actualmente, solo en los distritos de Incahuasi y Cañaris, se emplea la lana de oveja teñida de diversos colores, con plantas naturales de la misma zona, para luego confeccionar las prendas de vestir, con telar de cintura⁴³¹.

a.4. Tintes. Para tejer en telar de cintura en la región Lambayeque, se ha utilizado desde la antigüedad, la fibra del algodón pardo y de la lana de oveja. El color o teñido de dichas fibras eran previos al tejido y también sobre la tela ya elaborada: Las imágenes 5 y 7, exhiben dos fragmentos de textiles pintados del Lambayeque Clásico⁴³², pertenecientes a la colección del MBRU. Del propio guión museográfico, se sabe que con estas “telas llanas pintadas”, se decoraban tocados, vestimentas y mantos; y que también se adornaban paredes de palacios y templos y se ornamentaban tumbas. La imagen 104 muestra el proceso de teñido de la fibra de lana de oveja en el siglo XVIII.

En general, a la par que otros muchos conocimientos y saberes ancestrales, la mayoría de procedimientos de teñido que dominaron los antiguos peruanos, se han perdido. La tendencia moderna en las comunidades indígenas y selváticas es hacia el empleo de colorantes sintéticos, junto con los productos naturales, para mejorar la calidad del producto final e insertarlo en un mercado que demanda otros gustos o preferencias cromáticas.

⁴³⁰ Datan del último tercio del siglo XVIII y fueron realizadas en la costa y sierra norte peruanas.

⁴³¹ Perú, Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, 2009:21.

⁴³² Horizonte Medio (800-1200 d.C.).

Sin embargo, desde hace unos años existe un resurgimiento en el interés de los artesanos textiles en los tintes naturales, debido a la influencia comercial reciente de revalorizar su empleo en los tejidos⁴³³. Ello ha sido verificado en las entrevistas realizadas a artesanas textileras lambayecanas.

Definimos colorante, como compuesto aquel, que aplicado sobre un objeto le confiere color y que mantiene sus propiedades por un tiempo prolongado. Para uso textil, es un compuesto soluble que tiene color o capacidad de formar color, cuando es absorbido preferencialmente desde la solución (en agua), por la fibra⁴³⁴. Estos pueden ser, colorantes y anilinas o pigmentos. Dichos recursos de origen vegetal, animal y/o mineral fueron empleados para el teñido, tejido o pintado textil en el Perú prehispánico. Se conoció la influencia en la resistencia del color, que tienen ciertas sustancias químicas, los mordientes y aditivos, durante el proceso del teñido. Resulta que, la mayoría de tintes no se fijan directamente a la fibra y requieren de estas sustancias para unir el colorante a la fibra: "...comprenden varias clases de sales de Aluminio, Cobre y Hierro, cenizas de plantas, cal, taninos, orina y vinagre."⁴³⁵

Chirinos precisa que el algodón no se puede teñir, ni absorbe los mordientes tan fácilmente como la lana, pero que sí combina bien con el ácido tánico, que era usado antiguamente como mordiente o como agente para fijar otros mordientes, además de producir tintes grisáceos.⁴³⁶

Ante la inexistencia de estudios específicos, tomamos como referencia la investigación del citado investigador⁴³⁷, en base a cuarenta y dos tejidos peruanos⁴³⁸, seleccionados del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú y del Museo Real de Arte e Historia de Bruselas, que arroja los siguientes datos:

⁴³³ Chirinos, 1999:76.

⁴³⁴ Raimondo, 1990:2 y 3.

⁴³⁵ Chirinos, 1999:77.

⁴³⁶ Chirinos, 1999:78.

⁴³⁷ Tomado de: Chirinos, 1999:81-94.

⁴³⁸ Con una cronología de 200 a.C. hasta 1532 d.C.

Tabla 11
Tintes vegetales

| ESPECIE (animal/ vegetal/ mineral) | COMPOSICIÓN QUÍMICA | COLOR DEL TINTE OBTENIDO |
|--|--|---|
| Insecto: <i>Dactilopius confusus</i> (se alimenta de la <i>Opuntia exaltada</i>). "Cochinilla". | | Rojo brillante |
| Plantas: <i>Alnus jorulensis</i> , <i>Baccharis genistelloides</i> ; <i>Bidens andicola</i> ; <i>Salvia sagitata</i> . | Luteolina y apigenina | Amarillo |
| Planta: <i>mutuy cubey</i> ("mullaca"). | Indigotina. Debe transformarse previamente en un derivado soluble para poder ser usado en el teñido. | Azul profundo. |
| Plantas: Cortezas de las <i>Schinopsis balansae</i> y <i>Schinopsis lorentzii</i> ("Quebracho"). Vainas de <i>Caesalpinia spinosa</i> ("Tara") | Taninos. Se subdividen en condensados e hidrolizables. | Marrones y pardos |
| Plantas: Corteza de <i>Alnus jorullensis</i> . <i>Betulaceae</i> ("Aliso"). | | La corteza brinda el Pardo. Las hojas brindan amarillo. |
| Plantas: <i>Arabidea chica</i> ("Chica, Puka panga"). | | Las hojas tiñen de anaranjado, rojo y púrpura. |
| Plantas: <i>Baccharis genistelloides</i> – <i>Asteraceae</i> ("Chilca"). | | Las hojas tiñen de verde. |
| Plantas: <i>Bixa Orellana</i> L– <i>Bixaceae</i> ("Achiote, annato"). | | Semillas tiñen de rojo |
| Plantas: <i>Bocconia pearcei</i> – <i>Hutchinson</i> – <i>Papaveraceae</i> ("Palo amarillo; yanali"). | | Amarillo |
| Plantas: <i>Caesalpinia paipái</i> R. &P. – <i>Fabaceae</i> ("Paipai; Charán; algarrobilla"). <i>Caesalpinia spinosa</i> ("Tara"). | Taninos | Gris a negro (unidos a otras sustancias) |
| Plantas: <i>Clidemia naevula</i> (Naud) Triana – <i>Melastomaceae</i> ("Mullaca"). | | Azul |
| Mineral: Limonita | | Ocre amarillo en diferentes matices. |

Un acucioso investigador de la textilería andina, Alfredo Taullard distingue⁴³⁹, que los colores predominantes de las antiguas telas peruanas son: carmín, encarnado, carmesí, marrón, ocre-oro, laca de garanza, rosa, tierra de siena, ocre rojo, ocre amarillo, amarillo brillante, amarillo cadmio, anaranjado, tierra sombra, sepia, amarillo oro, amarillo indio, marrón *Van Dyck*, verde esmeralda, verde olivo, tierra verde, laca verde, azul Prusia, azul zafiro, azul manganeso, violeta, laca tostada, laca violeta, color neutro, verde cobalto, blanco, gris y negro. Colores que, casi todos, son logrados actualmente en Lambayeque.

El “teñido de sus telares” en Incahuasi y en Cañaris consiste en “teñir la lana de oveja de diversos colores, con plantas naturales de la misma zona, para luego confeccionar las prendas de vestir, con telar de cintura, ya sea para uso personal o para venta”⁴⁴⁰ (véase las imágenes 23 a 29; 83 y 84, logrando los colores: Rojo, Celeste, Negro, Verde oscuro, Rosa, Naranja, Granate, Amarillo limón).

b. Materias primas no naturales.

Debe distinguirse entre las fibras y los tintes:

b.1. Fibras no naturales. Mediante la tarea de documentación historiográfico – artística, hemos verificado que en Lambayeque no solo se teje en telar de cintura con algodón y lana de oveja. Sino que además, se emplean fibras no naturales o inorgánicas como el hilo de plástico, popularmente conocido como “rafia”. Con este material se elaboran carteras o bolsos para damas, como se aprecia en la imagen 91⁴⁴¹. Muestra ejemplar que es la demanda del mercado en artesanías

⁴³⁹ Taullard, 1949:54.

⁴⁴⁰ Perú, Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, 2009:21.

⁴⁴¹ Véase Ficha de análisis historiográfico artístico Nro. 05.

lo que puede cambiar no solo el producto sino también y sobre todo su estética.

b.2. Tintes no naturales o inorgánicos. Los tintes empleados para tejidos en telar de cintura variaron durante la Colonia: A mediados del siglo XVIII se empleó el primer pigmento inorgánico de origen sintético: El "Azul de Prusia", que en tintorería se utiliza formándolo sobre la fibra que se impregna en una solución de Sal Férrica y se desarrolla por una pasada en un baño de ferrocianuro potásico o prusiato amarillo, adicionado de ácido sulfúrico⁴⁴².

Chirinos indica que, la industria del teñido se innova con el descubrimiento de los colorantes sintéticos derivados del alquitrán de hulla o anilinas, descubierto por Perkin en 1856.

Acevedo acota que los colorantes sintéticos llegaron al Perú después de 1860, variando la paleta cromática colonial, la cual ya había hecho uso de tintes importados de Centroamérica ("Rojo de Campeche" y "Añil de Guatemala") para la producción obrajera. Indica que también hubo plantaciones de Añil en 1783, pero que, la tradición tintorera a base de colores, no desapareció debido al uso de anilinas, a pesar que se perdiera en parte la especialización de los *tanticamayocs* o tintoreros⁴⁴³. Por su parte, Chirinos señala que durante la República, el teñido artesanal en las comunidades no desapareció completamente en las regiones andinas y selváticas, aunque sí fue influenciado por los avances científicos, experimentándose nuevos recursos tintóreos, aunque el autor no precisa cuales fueron estos⁴⁴⁴.

Contemporáneamente, en Lambayeque, apreciamos la existencia de tintes en algodón o empleo de algodón industrial –ya teñido–:

-Para el tejido de fajas o chumpis⁴⁴⁵ (véase imagen 45, logrando los colores: Negro, amarillo oscuro, blanco, fucsia, rojo, verde, celeste);

⁴⁴² Chirinos, 1999:96.

⁴⁴³ Acevedo, 1999:742.

⁴⁴⁴ Chirinos, 1999:96.

⁴⁴⁵ En venta en el mercado "Modelo" en Chiclayo.

- En algunas alforjas procedentes de Monsefú (véase imágenes 33 y 34, logrando los colores: Rojo, Blanco, Azul, Verde claro);
- En el manto o “Paño de leche” en el que ha utilizado la técnica de teñido “tye-dye” (véase imagen 36, logrando el color azul Prusia o azul oscuro).
- En Chongoyape, la “hamaca” mostrada por las imágenes 30 y 31 emplea hilo de algodón teñido en verde oscuro.

SEGUNDA PARTE:

LA GESTIÓN CULTURAL DE REVITALIZACIÓN DEL TEJIDO DE TELAR DE CINTURA EN LA REGIÓN LAMBAYEQUE.

CAPÍTULO III: LA GESTIÓN CULTURAL DE REVITALIZACIÓN DEL TEJIDO DE TELAR DE CINTURA EN LA REGIÓN LAMBAYEQUE.

La salvaguardia del tejido de telar de cintura lamabayecano posee una herramienta clave de gestión cultural para su propia revitalización. Es el Derecho Peruano de la Cultura, pero resulta imprescindible para ello realizar una interpretación *ad hoc* de la norma jurídica aplicable. En nuestra particular interpretación jurídica *latu sensu*⁴⁴⁶, la “revitalización” es el resultado final de la ejecución sistemática y conjunta de las acciones programáticas establecidas por Ley para la salvaguardia o protección de los bienes culturales inmateriales. Constituyendo el tejido de telar de cintura de Lambayeque, una expresión del arte popular o artesanía nacional, es también un bien cultural inmaterial. Por tanto, la Gestión Cultural diseñará y ejecutará los planes, programas y políticas públicas o privadas en las que se desarrollen dichas acciones: Identificación; Documentación; Registro; Investigación; Preservación; Promoción; Valorización; Transmisión y Revitalización⁴⁴⁷. Cada una de ellas comprende en sí, criterios técnicos, vinculados a determinadas disciplinas científicas, como se verá en adelante.

⁴⁴⁶ Del Latín: Sentido extenso.

⁴⁴⁷ Conforme a lo dispuesto por el Artículo 24° de la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, Ley Nro. 28296. Véase también el ítem 2.1 del presente capítulo.

3.1. El Derecho Peruano de la Cultura: Marco legal para la Gestión Cultural de Revitalización del tejido de telar de cintura en la región Lambayeque.

Desde la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948⁴⁴⁸, otros muchos acuerdos e instrumentos internacionales han establecido el Derecho Humano a la Cultura, en especial aquél de manifestarse a través de sus conocimientos y creaciones originarios⁴⁴⁹:

“Toda persona tiene derecho a tener parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes, a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.” Y además: “Toda persona tiene derecho a la protección de los derechos morales y materiales que le corresponden por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.”

La norma fundamental del Estado Peruano, la Constitución Política, -vigente desde el año 1993-, consagra en su artículo 2°, los Derechos Fundamentales de la Persona Humana, entre los cuales reconoce: El Derecho a la vida,..., a la identidad, a su libre desarrollo y bienestar⁴⁵⁰. La creación artística y técnica como Derecho Humano, así como a la propiedad de las creaciones y sus productos, están consagrados por el inciso 8° del mismo dispositivo. Asimismo, consagra el Derecho Humano a la identidad étnica y cultural, que están garantizadas por el Estado⁴⁵¹.

El Patrimonio Cultural de la Nación ha sido definido por el artículo 21° de la Carta fundamental⁴⁵². Bajo tal concepto y como ya se ha afirmado, el tejido de telar de cintura de la región Lambayeque y los productos que se elaboran con éste, constituyen Patrimonio Cultural Inmaterial de la nación⁴⁵³. La definición exacta de bien cultural inmaterial, -que se grafica en la tabla 12-, es la siguiente:

”Integran el Patrimonio Inmaterial de la Nación las creaciones de una comunidad cultural fundadas en las tradiciones, expresadas por individuos de manera unitaria o grupal, y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad,

⁴⁴⁸ Asamblea General de las Naciones Unidas del 10 de Diciembre de 1948.

⁴⁴⁹ El artículo 27°, numerales 1 y 2 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos.

⁴⁵⁰ Artículo 2°, inciso 1, de la Constitución Política del Perú.

⁴⁵¹ Artículo 2°, inciso 19, de la Constitución Política del Perú.

⁴⁵² Artículo 21°, de la Constitución Política del Perú.

⁴⁵³ En aplicación de la presunción *Jure et de Jure*, contenida en el artículo III del Título Preliminar de la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, Ley Nro. 28296.

como expresión de la identidad cultural y social, además de los valores transmitidos oralmente, tales como los idiomas, lenguas y dialectos autóctonos, el saber y conocimiento tradicional, ya sean artísticos, gastronómicos, medicinales, tecnológicos, folclóricos o religiosos, los conocimientos colectivos de los pueblos y otras expresiones o manifestaciones culturales que en conjunto conforman nuestra diversidad cultural.”⁴⁵⁴

Tabla 12

Concepto y clasificación del Patrimonio Cultural Inmaterial en el Perú, según la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, Ley Nro. 28296.

| Concepto | Autores | Características | Clasificación |
|---|---------------------------------------|--|---|
| Son creaciones de una comunidad cultural, | Individuos y/o comunidades culturales | -Fundadas en las tradiciones; -Responden a sus expectativas como expresiones de la identidad cultural y social. | - Valores transmitidos oralmente: - Idiomas, Lenguas y Dialectos autóctonos. - El saber y conocimiento colectivo y tradicional: * Artísticos * Gastronómicos * Medicinales * Tecnológicos * Folklóricos o Religiosos. - Otras expresiones o manifestaciones culturales que en conjunto conforman nuestra diversidad cultural. |

Otra norma jurídica de Derecho Comparado, es decir de vigencia y aplicación internacional, el Convenio del año 2003 de la United Nations for Education, Science and Culture Organization (UNESCO), dispone que⁴⁵⁵:

“Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y

⁴⁵⁴ Artículo 1°, numeral 2, Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, Ley Nro. 28296

⁴⁵⁵ Artículo 2°, numeral 1 del Convenio de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial UNESCO 2003.

contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible.”

Conforme a una interpretación *strictu sensu*⁴⁵⁶ de la acotada norma, (y que se aprecia en detalle en la tabla 13), debería protegerse, salvaguardarse, en suma, revitalizarse, por ejemplo, no solo la determinada manifestación cultural y/o artística, como el Pisco, sino también a la bebida del Pisco en sí misma, a la siembra de uva, a los alambiques y cuanto artefacto interviene en el proceso de elaborar el Pisco. Vale decir, los objetos, en este caso, la bebida Pisco junto con el conocimiento y las técnicas para elaborarlo, así como todos los artefactos que intervengan e inclusive los espacios culturales inherentes.

El desconocimiento y la falta de interpretación adecuada de este precepto legal, podría, -como de hecho ocurre en muchos lugares del Perú-, desorientar y hacer perder grandes oportunidades de revitalizar, es decir, de cuidar, de proteger y de conservar para las generaciones venideras, nuestras manifestaciones folklóricas.

Tabla 13

**El Patrimonio Cultural Inmaterial según el
Convenio 2003 UNESCO**

| Tipos de manifestaciones del Patrimonio Cultural Inmaterial | Características del Patrimonio Cultural Inmaterial |
|---|--|
| - Usos | -Se transmite de generación en generación. |
| - Representaciones | -Es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia. |
| - Expresiones | -Infunde un sentimiento de identidad y continuidad. |
| - Conocimientos | -Contribuye a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. |
| -Técnicas e instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- | -Es reconocido como parte integrante de su patrimonio cultural por las comunidades, grupos e individuos. |
| - | -Es compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible. |

⁴⁵⁶ Del Latín: sentido estricto.

De otro lado, debe considerarse que la categoría de Patrimonio Cultural se establece de dos formas: por Declaración oficial o Resolución expedida por el Ministerio de Cultura –a través de sus organismos competentes⁴⁵⁷-, o, aplicando la presunción jurídica *iuris tantum* establecida por la Ley de la materia; vale decir, asumiendo que tiene tal categoría cuando guarda las características específicas, sin que tenga una Declaración expresa de tal.

Sin embargo, la sola Declaración Legal, no salvaguardaría o protegería *per se* a la manifestación cultural inmaterial, es decir, no le cuidaría del todo, si es que dicha declaración se expidiese como una acción aislada, no programática. Por ejemplo, la Marinera, en todas sus manifestaciones y variantes, fue declarada Patrimonio Cultural del Perú en el año 1986. Sin embargo, ello no ha impedido que, debido a su enseñanza indiscriminada, sin ningún control ni supervisión del Estado, su difusión y excesiva “promoción” a través de los innumerables concursos “a nivel nacional” organizados por personas no idóneas, se pierdan de vista, por la falta de documentación, transmisión intergeneracional, investigación de sus variantes o estilos regionales (de la letra, -la cual, es harto desconocida inclusive, para muchos “folkloristas-; etc.)⁴⁵⁸.

En aplicación pues de la “Presunción de Patrimonio Cultural”⁴⁵⁹, puede considerarse al bien cultural inmaterial como tal, antes de su expresa declaración legal, si advertimos notoriamente que éste guarda las características esenciales. Ello facilitará o procurará su revitalización a través de una gestión cultural que lo salvaguarde.

⁴⁵⁷ Conforme a lo dispuesto por el artículo 8° del Reglamento de la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, D.S.Nro.011-2006-ED; “Corresponde a los organismos competentes la tramitación de los expedientes para declarar bienes culturales a aquellos que estén dentro del ámbito de su competencia, conforme a lo dispuesto en la Ley. El procedimiento podrá ser iniciado de oficio o a solicitud de parte, y se aplicarán las disposiciones que regulan el procedimiento administrativo general.”

⁴⁵⁸ “Elementos de un diagnóstico para la salvaguardia de la danza tradicional peruana”. Ensayo de la autora de esta tesis, presentado al Coloquio: “Estado situacional de la cultura tradicional danzaria en el Perú en el centenario de José María Arguedas”, 19.08.11, Universidad Ricardo Palma, Lima.

⁴⁵⁹ Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, Ley Nro. 28296, artículo III, que dispone: “Se presume que tienen la condición de bienes integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación, los bienes materiales o inmateriales, de la época prehispánica, virreinal y republicana, independientemente de su condición de propiedad pública o privada, que tengan la importancia, el valor y significado referidos en el artículo precedente y/o que se encuentren comprendidos en los tratados y convenciones sobre la materia de los que el Perú sea parte. La presunción legal queda sin efecto por declaración expresa de la autoridad competente, de oficio o a solicitud de parte.”

El Patrimonio Cultural Inmaterial tiene nueve sub categorías⁴⁶⁰, que son mostradas en la siguiente tabla. Como ya se ha esclarecido, el tejido de telar de cintura lambayecano, como artesanía figura en la cuarta clasificación. Pero también en la octava, como conocimiento y saber tradicional.

A la presente fecha, el Perú ha realizado más de ochenta y siete Declaraciones de bienes culturales inmateriales⁴⁶¹. Solo una de tales declaraciones es referida a unas piezas textiles procedentes del departamento de La Libertad: “faja sara” y “faja pata”⁴⁶².

Tabla 14
Sub categorías del Patrimonio Cultural Inmaterial,
según la Ley General de Patrimonio Cultural, Ley Nro. 28296

| |
|---|
| 1. Lenguas y tradiciones orales. |
| 2. Fiestas y celebraciones rituales. |
| 3. Música y Danzas. |
| 4. Expresiones artísticas plásticas: Arte y artesanías. |
| 5. Costumbres y normativas tradicionales. |
| 6. Formas de organización y de autoridades tradicionales. |
| 7. Prácticas y tecnologías productivas. |
| 8. Conocimientos, saberes y prácticas asociadas a la medicina tradicional y la gastronomía, entre otros. |
| 9. Los espacios culturales de representación o realización de prácticas culturales. |

⁴⁶⁰ Artículo 86° del Reglamento de la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, D.S.Nro. 011-2006-ED.

⁴⁶¹ Ministerio de Cultura del Perú [En línea] Consulta: 22.05.2012.

⁴⁶² Resolución Directoral Nacional Nro. 887/INC: “Declaran Patrimonio Cultural de la Nación a piezas textiles del pueblo de San Ignacio de Loyola, Provincia de Otuzco.” 07 de Agosto de 2007.

Mas, ¿Por qué consideramos que la sola y expresa Declaración legal de un bien integrante del Patrimonio Cultural del Perú no podría salvaguardar, revitalizar el mismo?⁴⁶³ Porque el Estado Peruano aún no ha articulado a sus instituciones gestoras en cultura, para activar los mecanismos sistémicos y/o automáticos de protección, como sí ocurre por ejemplo, en países europeos, de larga experiencia en Gestión Cultural. Se trata entonces del incumplimiento de la Ley, por parte de los propios organismos públicos competentes en materia de cultura (que se analizará en el sub capítulo 3.2. del presente capítulo). Ello es debido entre otros factores, a la falta de *expertise*, capacidad de gestión y de buenas prácticas en la gestión pública. En la actualidad, salvo raras excepciones, no se coordinan las competencias comunes ni se establecen planes, proyectos o acciones conjuntas. Hasta que ello no ocurra, proponemos emprender medidas conjuntas, programáticas para la revitalización del folklore peruano y de sus manifestaciones.

Sin embargo, aunque pareciera contradictorio, resulta apremiante para revitalizar el tejido de telar de cintura de la región Lambayeque, plantear como primer objetivo, -y no como único objetivo- la obtención de su declaración legal de su reconocimiento como Patrimonio Cultural Inmaterial del Perú. Resultan aplicables las disposiciones de la Resolución Directoral Nacional Nro. 1207/INC del 10 de Noviembre del año 2004, -vigente desde el 27 de Noviembre del año 2004-; que aprueba la Directiva Nro. 002-2004-INC, sobre “Reconocimiento y Declaratorias de las manifestaciones Culturales vigentes como Patrimonio Cultural”. A partir del cual podrían plantearse toda una serie de acciones en base a un Proyecto de Gestión Cultural. Para ello, debería considerarse que la Ley establece taxativamente nueve acciones para coadyuvar en la protección de nuestros bienes culturales inmateriales⁴⁶⁴, a saber:

- Identificación
- Documentación

⁴⁶³ Ponencia de la autora: “Vigencia del Derecho de la Cultura en el Perú”, presentada y aprobada por el XXII Congreso Nacional de Folklore y XI Internacional de Folklore “Rosa Elvira Figueroa”, Universidad Nacional de Huánuco, Junio de 2012.

⁴⁶⁴ Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, Ley Nro. 28296, artículo 24°.

- Registro
- Investigación
- Preservación
- Promoción
- Valorización
- Transmisión
- Revitalización

Teniendo en cuenta el carácter de obligatoriedad en el cumplimiento de la Ley⁴⁶⁵, todas las mencionadas acciones deberían ejecutarse programáticamente, esto es, proyectarse en un plan, proyecto o programa. De dichas acciones, solo el Registro, es la acción que se ejecuta “de oficio” o “a pedido de parte”, como consecuencia de la promulgación de una Declaración como bien cultural⁴⁶⁶. Por lo que, en interpretación estricta de la norma, no podría establecerse que solo con la Declaración Legal y el consecuente Registro, podrían salvaguardar o revitalizar un bien cultural inmaterial cualquiera.

De otro lado, habiendo definido ya que el tejido de telar de cintura lambayecano, de acuerdo a legislación vigente, es un bien cultural inmaterial, subcategorizado como “artesanía”, le resulta aplicable su norma jurídica especial: la “Ley del artesano y del desarrollo de la actividad artesanal”, Ley Nro. 29073; y su Reglamento, el D.S. Nro.008-2010-MINCETUR.

Dicha norma define a la Artesanía como la:

“Actividad económica y cultural dedicada a la producción de bienes, ya sea totalmente a mano o con la ayuda de herramientas manuales e incluso medios mecánicos, siempre y cuando el valor agregado principal sea compuesto por la mano de obra directa y ésta continúe siendo el componente más importante del producto acabado, pudiendo la naturaleza de los productos estar basada en sus características distintivas intrínsecas al bien final, ya sea en términos de valor histórico, cultural, utilitario o estético, que cumplen una función social reconocida, empleando materias primas originarias de las zonas de origen y que se identifique con un lugar de producción.”⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ Constitución Política del Estado Peruano, artículo 109° establece: “La Ley es obligatoria desde el día siguiente de su publicación en el diario oficial, salvo disposición contraria de la misma ley que posterga su vigencia en todo o en parte.”

⁴⁶⁶ Trámite establecido por los Artículos 8° y 9° del Reglamento de la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, D.S. Nro. 011-2006-ED;

⁴⁶⁷ Artículo 5°, Ley Nro. 29073.

Así, denomina “Artesano” a la persona que se dedique a la elaboración de objetos descritos precedentemente y que desarrolle alguna de las actividades del Clasificador Nacional de Líneas Artesanales⁴⁶⁸. La norma citada, clasifica a la Artesanía⁴⁶⁹ como describe la siguiente tabla:

Tabla 15
Clasificación de la Artesanía (Ley Nro. 29073)

| ARTESANIA TRADICIONAL | | ARTESANIA INNOVADA | |
|--|-----------|--|-----------|
| Son los bienes que tienen un uso utilitario, ritual o estético y que representan las costumbres y tradiciones de una región determinada. Constituye por lo tanto, expresión de la cultura de comunidades o etnias. Pueden ser: | | Son bienes que tienen una funcionalidad generalmente de carácter decorativo o utilitario que está muy influenciada por las tendencias del mercado. Pueden ser: | |
| Utilitaria | Artística | Utilitaria | Artística |

De otro lado, todo artesano tiene Derechos, uno de los más importantes es:

"A la propiedad intelectual de sus productos y diseños y al uso de marcas colectivas, de acuerdo a la Ley de la materia"⁴⁷⁰.

Es menester discriminar en este caso, el derecho individual del derecho colectivo, es decir el que tiene relación con la pertenencia a un pueblo originario. La Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas⁴⁷¹, reconoce aquel derecho que siempre les fue negado: El derecho a ejercer sus culturas⁴⁷². Así, los pueblos indígenas u originarios gozan del derecho a manifestar, practicar, desarrollar y enseñar sus tradiciones, costumbres –entre las cuales figura por ejemplo, el tejido de telar de cintura que elaboran las Comunidades Campesinas y nativas de Incahuasi en Lambayeque-. La mencionada norma legal internacional dispone expresamente que los pueblos originarios tienen derecho a mantener, controlar, proteger y desarrollar la propiedad intelectual de su patrimonio cultural, sus

⁴⁶⁸ Artículo 4°, Ley Nro. 29073.

⁴⁶⁹ Artículo 6°, Ley Nro. 29073.

⁴⁷⁰ Artículo 5°, D.S. Nro.008-2010-MINCETUR.

⁴⁷¹ Aprobada por la Asamblea General de la ONU, en Setiembre del año 2007.

⁴⁷² Fundación Tukui Shimi, 2010:16.

conocimientos tradicionales y sus expresiones culturales tradicionales⁴⁷³. La Declaración asimismo ha establecido el derecho que sustenta nuestro tema de investigación:

“Los pueblos indígenas tienen derecho a practicar y revitalizar sus tradiciones y costumbres culturales. Ello incluye el derecho de mantener, proteger y desarrollar las manifestaciones pasadas, presentes y futuras de sus culturas, como...objetos, diseños,..., tecnologías.”⁴⁷⁴

De otro lado, la Declaración Universal de la United Nations for Education, Science and Culture Organization (UNESCO), sobre la Diversidad Cultural, expedido en el año 2001, respalda la originalidad y la pluralidad de las identidades que caracterizan a los grupos y sociedades que conforman la Humanidad⁴⁷⁵. Precisa que, toda creación tiene sus orígenes en las tradiciones culturales, pero que se desarrolla plenamente en contacto con otras culturas y que esta es la razón por la cual el Patrimonio debe preservarse, realzarse y ser transmitido a las generaciones futuras⁴⁷⁶. Y, con respecto a la comercialización de las “artesanías”, establece un nuevo criterio que debería ser asumido por las Políticas públicas, privadas y mixtas que propongan la revitalización del Patrimonio Cultural Inmaterial:

“Ante los cambios económicos y tecnológicos actuales, que abren vastas perspectivas para la creación y la innovación, se debe prestar particular atención a la diversidad de la oferta creativa, al justo reconocimiento de los autores y de los artistas, así como al carácter específico de los bienes y servicios culturales que, por ser portadores de identidad, de valores y de sentido, no deben ser considerados mercancías o bienes de consumo como los demás.”⁴⁷⁷

Precisamos que, a pesar de existir un marco legal aplicable el "Derecho Peruano de la Cultura", no se ha logrado aún diseñar ni ejecutar una efectiva política pública de revitalización de los bienes culturales inmateriales en general, ni del tejido de telar de cintura

⁴⁷³ Artículo 31°, inciso 1 de la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas.

⁴⁷⁴ Artículo 11°, inciso 1 de la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas.

⁴⁷⁵ Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural, Artículo 1° (promulgada el 2 de Noviembre del 2011)

⁴⁷⁶ Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural, Artículo 7°.

⁴⁷⁷ Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural, Artículo 8°.

lambayecano específicamente. La causa es el desconocimiento genérico, de la falta de interpretación de esta rama especializada del Derecho y de la falta de conciliación de las diferentes perspectivas científicas (dentro de éstas, las tendencias, prejuicios y aún intereses particulares) que impiden la articulación de políticas de trabajo que revitalicen efectivamente este arte originario.

Todas las normas legales citadas en este acápite (véase Tabla 16), forman parte del Derecho de la Cultura. El desconocimiento de esta nueva disciplina, hace perder la oportunidad de gestionar de modo sostenible proyectos que revitalicen la Artesanía. Este hecho evidencia la urgente necesidad de desarrollarlo académicamente en nuestro país, donde no se le reconoce aún salvo un único curso de Post Grado en Gestión Cultural, a través de la asignatura "Legislación Cultural"⁴⁷⁸.

En aplicación del Derecho Peruano de la Cultura, todos los ciudadanos lambayecanos tienen el Derecho Humano y Cultural a que sus conocimientos tradicionales y artísticos relativos al tejido de telar de cintura y las prendas elaboradas con éste, sean conocidas, investigadas, revitalizadas, preservándose así para sus generaciones futuras. La perspectiva de Gestión Cultural que proponemos a partir de este análisis jurídico, prioriza la dignidad de la persona humana y pretende la verificación de los Derechos Humanos a la Cultura:

“Que los proyectos de gestión cultural relacionados al Patrimonio Cultural Inmaterial, en todas sus manifestaciones folklóricas especialmente, reorienten las finalidades de los mismos hacia el cumplimiento del Derecho Humano a la Cultura, en primer término, y, en segundo, que busquen en los preceptos legales vigentes del Derecho de la Cultura, la realización de la persona humana, como fin supremo de la Sociedad y del Estado, que el Derecho en sí encarna como Principio Fundamental.”⁴⁷⁹

⁴⁷⁸ La autora del presente proyecto de investigación, ha creado y desarrolla desde el año 2009 hasta la actualidad, en Lima y otras provincias del país, la asignatura “Legislación Cultural”, en el Diplomado de Gestión Cultural, del Instituto de Educación Superior Pedagógico del Museo de Arte de Lima (MALI).

⁴⁷⁹ “Vigencia del Derecho de la Cultura en el Perú”, Ponencia de la autora, presentada al XXII Congreso Internacional de Folklore “Rosa Elvira Figueroa” y XI Internacional de Folklore, realizado en Huánuco, en Junio del 2012.

Tabla 16

Derecho Peruano de la Cultura aplicable a la Gestión Cultural de Revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque

| Supuesto de hecho | Norma jurídica aplicable |
|--|---|
| Derecho Humano a tener parte libremente en la vida cultural de la comunidad; a gozar de las artes; a participar en el progreso científico y en sus beneficios; A la protección de los derechos morales y materiales que le corresponden por sus producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora. | Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948, artículo 27°, núm. 1 y 2. |
| Derecho a expresar, manifestar y enseñar sus tradiciones y costumbres. | Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas, 2007. (Artículo 12°, inciso 1). |
| Derecho a conservar su Patrimonio Cultural y a la propiedad intelectual de sus comunidades. | Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas, 2007. (Artículo 31°, inciso 1). |
| Derecho de los pueblos indígenas a la revitalización cultural. | Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas, 2007. (Artículo 11°, inciso 1). |
| Diversidad Cultural; preservación del Patrimonio; bienes y servicios culturales; políticas y gestiones mixtas. | Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural, 02.11.2001; Artículos 1°, 7°, 8°, 10° y 11°. |
| Concepto de Patrimonio Cultural Inmaterial. | Convenio de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial UNESCO 2003, Artículo 2°, numeral 1. (Ratificado por Perú mediante Decreto Supremo N° 059-2005-RE; "Ratifican la Convención para la Salvaguardia de Patrimonio Inmaterial", fue publicado el 12.08.2005.) |
| Definición de Patrimonio Cultural. | Constitución Política del Estado Peruano, artículo 21°. |
| Cumplimiento obligatorio de la Ley, a partir del día siguiente de su publicación en el Diario Oficial, salvo disposición distinta. | Constitución Política del Estado Peruano, artículo 109°. |
| Concepto y clasificación del Patrimonio Cultural Inmaterial. | Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, Ley Nro. 28296, artículo 1° numeral 2. |
| Presunción legal de Patrimonio Cultural. | Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, Ley Nro. 28296, artículo III. |
| Acciones programáticas para la salvaguardia de PCI: Identificación; Documentación; Registro; Investigación; Preservación; Promoción; Valorización; Transmisión y Revitalización. | Artículo 24° de la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, Ley Nro. 28296. |
| Definiciones de Artesano; Artesanía. Clasificación y sub-clasificación de la Artesanía. | Ley Nro. 29073, Ley del Artesano y del Desarrollo de la Actividad Artesanal. |
| Derechos del artesano: A la propiedad intelectual de sus productos y diseños; al uso de marcas colectivas. | Reglamento de la Ley del Artesano, D.S. Nro.008-2010-MINCETUR, artículo 5°. |
| Establece 9 sub categorías del P.C.I.: Lenguas y tradiciones orales; Fiestas y celebraciones rituales; Música y Danzas; Expresiones artísticas plásticas: Arte y artesanías; Costumbres y normativas tradicionales; Formas de organización y de autoridades tradicionales; Prácticas y tecnologías productivas; Conocimientos, saberes y prácticas asociadas a la medicina tradicional y la gastronomía, entre otros; Los espacios culturales de representación o realización de prácticas culturales. | Artículo 86° del Reglamento de la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, D.S.Nro. 011-2006-ED. |
| Competencia y Procedimiento para la Declaración de bienes culturales. | Artículo 8°, Rgto. de Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, D.S. Nro. 011-2006-ED; |
| Inscripción en el Registro Nacional de Bienes Integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación (previa Declaración). | Artículo 9° del Reglamento de la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, D.S. Nro. 011-2006-ED; |
| Reconocimiento y Declaratorias de las manifestaciones Culturales vigentes como Patrimonio Cultural. | Resolución Directoral Nacional Nro. 1207/INC del 10.11.2004 (aprueba la Directiva Nro. 002-2004-INC). |
| "Declaran Patrimonio Cultural de la Nación a piezas textiles ("faja sara" y "faja pata"), de San Ignacio de Loyola, Provincia de Otuzco." | Resolución Directoral Nacional N° 987/INC-2007; del 07.08.2007. |

3.2 El rol del Estado peruano en la Revitalización del tejido de telar de cintura de la Región Lambayeque.

En una noción simple el Estado es la organización jurídica de una Nación. Tal como lo ha establecido la Constitución Política del Perú: "El poder del Estado emana del pueblo. Quienes lo ejercen lo hacen con las limitaciones y responsabilidades que la Constitución y las leyes establecen."⁴⁸⁰

El Estado es una abstracción, cuyo rol contemporáneo es tuitivo, protector, de cumplimiento de los Derechos fundamentales de la persona humana. En términos de *Hermann Heller*, el Estado es,

"una estructura de dominio claramente renovada a través de un obrar común actualizado representativamente, que ordena en última instancia los actos sociales sobre un determinado territorio."⁴⁸¹

Según Alfredo Quispe Correa⁴⁸², este Estado debe dirigirse al cumplimiento de los llamados "Derechos de la Tercera Generación", aquellos que son derechos supra individuales, es decir, los derechos que van más allá y el Derecho a la Cultura es uno de ellos.

Además, son deberes primordiales del Estado: defender la soberanía nacional; garantizar la plena vigencia de los derechos humanos; proteger a la población de las amenazas contra su seguridad; y promover el bienestar general que se fundamenta en la justicia y en el desarrollo integral y equilibrado de la Nación.⁴⁸³

En cuanto a nuestro tema de investigación, el Estado Peruano ha establecido como tema prioritario la protección de su Patrimonio Cultural:

"Declara de Interés social y de necesidad pública la identificación, registro, inventario, declaración, protección, restauración, investigación, conservación, puesta en valor y

⁴⁸⁰ Constitución Política del Estado Peruano, artículo 45°

⁴⁸¹ Borea, 2004:69.

⁴⁸² Quispe, 2003:48.

⁴⁸³ Constitución Política del Estado Peruano, artículo 44°

difusión del Patrimonio Cultural del Perú y su restitución en los casos pertinentes”.⁴⁸⁴

Esta declaración legal establece una prioridad absoluta frente a toda política o decisión a nivel de gestión pública, no solamente en el sector cultura.

a. El Estado en el marco de las Políticas internacionales: La Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial a nivel internacional

El Artículo 9° de la Declaración del año 2001 sobre la Diversidad Cultural, de la United Nations for Education, Science and Culture Organization (UNESCO), así como la Convención de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial del 2003, expedida por ese mismo organismo multinacional, la cual está vigente en el Perú desde el año 2005⁴⁸⁵, ambas, no solo han establecido principios, conceptos y disposiciones legales específicas, sino también han planteado programáticamente el accionar de los Estados Partes, con la promoción de sus mejores prácticas en planes, programas y proyectos a nivel nacional, subregional y regional⁴⁸⁶. No es casual que la ciudad del Cuzco sea la sede del Centro Regional de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial –CRESPIAL⁴⁸⁷–; organismo creado por la UNESCO en el año 2006; toda vez que el Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina es uno de los más vastos, complejos y diversos del mundo⁴⁸⁸

Es menester recordar las razones por las cuales urge en toda América Latina, el establecimiento de políticas de protección del

⁴⁸⁴ Artículo IV del Título Preliminar de la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, Ley Nro. 28296.

⁴⁸⁵ En aplicación del Decreto Supremo N° 059-2005-RE; “Ratifican la Convención para la Salvaguardia de Patrimonio Inmaterial”, publicado el 12/08/2005.

⁴⁸⁶ Artículo 18° de la Convención de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial Unesco 2003.

⁴⁸⁷ Véase: CRESPIAL.Centro para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina.

Accesible en Internet: <http://www.crespial.org>

⁴⁸⁸ Unesco y Crespial, 2010:18.

Patrimonio Cultural Inmaterial, ante la amenaza de su desaparición debida a dos tipos de factores:

- a) Factores externos.- ambio climático, pobreza, conflicto armado, migración forzada, regulaciones de mercado, discriminación, entre otros.
- b) Factores internos.- escasa cohesión social entre actores portadores o detentores, débil transferencia intergeneracional, débil sentido de pertenencia, desaparición de portadores⁴⁸⁹.

Consideramos que la consecuencia más grave de la desaparición del Patrimonio Cultural Inmaterial, sería la pérdida de saberes para la Humanidad. Tal como se ha tratado en el capítulo primero de la primera parte de esta investigación, al profundizar en la importancia histórica y cultural del tejido de telar de cintura lambayecano. Dicha manifestación tiene antiguos orígenes, siendo uno de sus fragmentos textiles – el hallado en Huaca Prieta-, uno de los más antiguos (3,200 años a.C.) del Perú y del mundo. No revitalizar este arte implicaría perder para siempre, en perjuicio de las próximas generaciones y de la Humanidad el conocimiento de la gran habilidad y Estética que implicó y que implica tal Arte. Lamentablemente, en cuanto a la textilería, no se ha promovido plan, programa o proyecto alguno para su revitalización ni en Lambayeque ni en el Perú. Tampoco se han formulado explícitas políticas públicas de salvaguardie del Patrimonio Cultural Inmaterial en el Perú, a pesar de haber sido recomendado por la UNESCO, en su Plan Prospectivo CRESPIAL 2010-2020⁴⁹⁰.

Internacionalmente, una medida de gran acierto, la constituye la "Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial en necesidad de urgente protección"⁴⁹¹. La integración de bienes culturales peruanos en dicha lista, debería ser promovida por las autoridades públicas *ad hoc*; lo cual podría atraer Cooperación Internacional reembolsable o no reembolsable⁴⁹², indispensables para la gestión cultural.

⁴⁸⁹ Unesco y Crespial, 2010:12.

⁴⁹⁰ Unesco y Crespial, 2010:14.

⁴⁹¹ Artículo 17° de la Convención de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial Unesco 2003.

⁴⁹² En especial de este tipo que concierne a la participación de Investigadores especializados.

Existe también la "Lista representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad"⁴⁹³; la cual ha sido integrada desde el año 2008 por el Arte Textil de Taquile⁴⁹⁴. Elegida y proclamada por contener en sí elementos de culturas pre hispánicas, sus tejidos son realizados en telares fijos y de pedal (se trata en el primer caso de telares horizontales, de origen precolombino; y el de pedal, de origen colonial; ambos en actual uso por los taquileños). El Plan de Salvaguarda se dirige a la preservación y aumento de su tejido, así como de su transmisión intergeneracional –especialmente a los jóvenes-, que fortalezca su identidad. Sus acciones apuntan a la documentación de los saberes y conocimientos respectivos tanto como a sus propias prácticas sociales. Y, a promover el arte y cultura de esa isla, la producción de un video y una publicación⁴⁹⁵. Consideramos que el arte textil lambayecano realizado en telar de cintura, conserva características de igual o mejor mérito o importancia, que lo podrían hacer merecedor de la proclamación en esta lista, como por ejemplo el hecho de que el telar de cintura es de origen precolombino y que se utiliza en la actualidad, tal y como se utilizó hace por lo menos mil años atrás. Hace falta la gestión en coordinación de los organismos públicos nacionales e internacionales correspondientes, para la postulación respectiva.

Una política pública sobre el tema de nuestro interés, debería estar inspirada o guiada en Principios Universales. También, la "Convención Unesco 2005, sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales", reconoce la necesidad de adoptar medidas para la protección de las expresiones culturales que se encuentren en peligro de extinción o de grave menoscabo. Es necesario entonces, adoptar políticas públicas y no dejarlas al libre juego de la oferta y la demanda, tal como de modo taxativo lo indica la Declaración Unesco 2001:

“Las fuerzas del mercado no pueden por sí solas garantizar la preservación y promoción de la diversidad cultural, clave de un

⁴⁹³ Artículo 16° de la Convención de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial Unesco 2003.

⁴⁹⁴ *Taquile* es una isla del Lago *Titi Caca*, Perú.

⁴⁹⁵ Tomado de: www.unesco.org/culture/ich/en/RL/00166.

desarrollo humano sostenible. Desde ese punto de vista, se debe reafirmar la preeminencia de las políticas públicas en colaboración con el sector privado y la sociedad civil.”⁴⁹⁶

En el contexto global respecto de la llamada artesanía, -dentro de la cual figura la textilería de telar de cintura lambayecana-, como se analizará en los subcapítulos subsiguientes, la gran mayoría de proyectos se dirigen solo hacia el aumento de la productividad para insertarlos competitivamente en el mercado. Al respecto, Néstor García Canclini cuestiona si sería posible democratizar no solo el acceso a los bienes, sino la capacidad de hibridarlos, de combinar los repertorios multiculturales que expanden esta época global. La respuesta depende según el autor, de acciones políticas y económicas, entre ellas, la urgencia de que los acuerdos de libre comercio sean acompañados por reglas que ordenen y fortalezcan el espacio público transnacional. Uno de los requisitos para ello, sostiene, es que también deben globalizarse los derechos ciudadanos, -a la cultura-, es decir que, las hibridaciones multinacionales derivadas de migraciones masivas encuentren reconocimiento en una concepción más abierta de la ciudadanía, capaz de abarcar múltiples pertenencias. García Canclini propone que el mundo no quede preso bajo la lógica homogenizadora con que el capital financiero tiende a emparejar los mercados a fin de facilitar las ganancias. Plantea exigir que las finanzas sean vistas como parte de la economía, o sea de la producción de bienes y mensajes, y que la economía sea redefinida como escenario de disputas políticas y diferencias culturales. Afirma que es el paso siguiente para que la globalización entendida como proceso de apertura de los mercados y los repertorios simbólicos nacionales, como intensificación de intercambios e hibridaciones, no se empobrezca como globalismo, dictadura homogeneizadora del mercado mundial⁴⁹⁷.

b. El Ministerio de Cultura, competencias.

⁴⁹⁶ Artículo 11° de la Declaración sobre Diversidad Cultural, Unesco 2001.

⁴⁹⁷ García Canclini, 2001a:28.

Francisco Stastny reclamaba, en la década de 1980 que:

“Se emprendan estudios sistemáticos de los tejidos...y que se integren colecciones representativas de telas y vestidos típicos de las diversas regiones, mientras aún sea posible hacerlo.”⁴⁹⁸

La última frase postulada por el investigador, se refiere sin duda alguna, al grave estado de indefensión que advertíamos⁴⁹⁹: es decir, que desaparezcan en manos de coleccionistas privados, que no han registrado estos bienes culturales en el registro respectivo, los textiles lambayecanos o fragmentos de ellos, lo cual impide a los investigadores, conocer las características plásticas de los mismos y determinar su particularidad y trascendencia. Y, que los artesanos dejen de tejer sus prendas en telar de cintura. A la presente fecha, no existe una explícita política pública propuesta desde el Ministerio de Cultura para la gestión del tejido de telar de cintura lambayecano, a través de su organismo competente *Ad hoc*, el Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales, a pesar de contar con las competencias necesarias, como analizaremos a continuación.

Creado por la Ley Nro. 29565⁵⁰⁰, el Ministerio de Cultura opera conforme a su ROF⁵⁰¹, el cual establece expresamente su competencia en materia de Cultura a lo largo del territorio nacional, constituyéndole en su ente rector; y, otorgándole competencia en materia de patrimonio cultural inmaterial, gestión cultural y otros, incluyendo la creación de artes vivas⁵⁰². Sus funciones son formular, planificar, dirigir, coordinar, supervisar, ejecutar políticas nacionales y sectoriales, tanto como planes, estrategias, programas y proyectos⁵⁰³. Por lo que, el Ministerio de Cultura es competente para gestionar la salvaguardia de los bienes culturales inmateriales, tal como lo expresa en la misión que se ha propuesto cumplir:

“Afirmar la identidad nacional sustentada en la diversidad cultural existente, mediante la ejecución descentralizada de acciones de investigación, protección, conservación y promoción, puesta en

⁴⁹⁸ Stastny, 1981:212.

⁴⁹⁹ Véase el ítem 1.3. del capítulo primero de esta investigación

⁵⁰⁰ Vigente desde el 23 de Julio del año 2010.

⁵⁰¹ Reglamento de Organización y Funciones del Ministerio de Cultura, Decreto Supremo Nro. 005- 2013-MC.

⁵⁰² Artículo 2°, segundo párrafo del D.S. Nro. 005- 2013-MC.

⁵⁰³ Artículo 3°, segundo párrafo del D.S. Nro. 005- 2013-MC.

valor y difusión del Patrimonio y las manifestaciones culturales de la Nación, fomentando el desarrollo cultural y contribuyendo al desarrollo nacional con la participación activa de la comunidad los sectores público y privado.”⁵⁰⁴

Como ya se ha afirmado, uno de los grandes problemas de la Administración Pública peruana, lo constituye la gestión independiente, que realizan los organismos del Estado, sin previa coordinación y/o planificación entre ellos mismos, con los que guardan competencias compartidas⁵⁰⁵ al existir de acuerdo a ley, duplicidad de competencias; tal como si tratara de compartimientos estancos o feudos. Esta mala práctica institucional, que parte de la falta de aplicación del Derecho vigente, genera no solo derroche de recursos humanos y materiales sino que entorpece la gestión exitosa de todo organismo público. Lo que planteamos en esta investigación es simplemente el cumplimiento de las competencias de acuerdo a Ley por los organismos públicos *Ad Hoc*.

Esta forma innovadora de gestión pública está constituida por el ejercicio de las llamadas “competencias transversales”, es decir el cumplimiento de sus propias competencias, funciones y misiones, bajo el liderazgo de un ente rector o articulador, que garantice el logro de las finalidades u objetivos trazados en cada una de las Políticas, Planes, Proyectos o programas a ejecutarse. Resulta indispensable que se verifique este tipo de gestión pública en el caso materia de investigación, toda vez que, por lo menos dos Ministerios, el de Cultura y el de Comercio Exterior y Turismo guardan competencias compartidas⁵⁰⁶, como se está analizando en este acápite.

Otra competencia compartida, fundamental para la gestión de la revitalización del tejido de telar de cintura de Lambayeque, es la que guarda con los Gobiernos Regionales y Locales, con los que debe: “Coordinar la implementación de las políticas nacionales y sectoriales, a través de los mecanismos de coordinación intersectorial que existan o que se creen para dicho efecto. Dictar lineamientos y coordinar acciones para la

⁵⁰⁴ Ministerio de Cultura [En línea] Consulta: 29.11.2013.

⁵⁰⁵ Véase Tabla 20

⁵⁰⁶ Artículo 3°, numeral 16, del D.S. Nro. 005-2013-MC; establece como competencia del Ministerio de Cultura, “Aprobar los planes de manejo de uso turístico de bienes del patrimonio cultural de la nación. En el caso de la utilización con fines turísticos coordinará con el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo e instancias competentes, salvaguardando el valor cultural de los bienes del patrimonio cultural de la nación.”

suscripción de contratos, convenios o acuerdos de cooperación interinstitucional con entidades públicas o privadas.”⁵⁰⁷

Para el logro de su misión, el Ministerio de Cultura, se halla dotado de una estructura orgánica, que cuenta en su Alta Dirección, con dos Despachos Viceministeriales: El de “Patrimonio Cultural e Industrias Culturales” y el de “Interculturalidad”⁵⁰⁸, como se aprecia en la tabla 17. La gestión de revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano debería coordinarse a través de la “Dirección de Patrimonio Inmaterial”⁵⁰⁹, que es la,

“encargada de gestionar, identificar, documentar, registrar, inventariar, investigar, preservar, salvaguardar, promover, valorizar, transmitir y revalorizar el patrimonio cultural inmaterial del país, en sus distintos aspectos, promoviendo la participación activa de la comunidad, los grupos o individuos que crean, mantienen y transmiten dicho patrimonio y de asociarlos activamente en la gestión del mismo.”

Esta dependencia es una de las cuatro que conforman la “Dirección General de Patrimonio Cultural”, órgano adscrito al Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales, al que explícitamente le corresponde la función de supervisar y coordinar el desarrollo de proyectos en el ámbito de su competencia⁵¹⁰.

Otra dependencia competente, es la “Dirección General de Defensa del Patrimonio Cultural”⁵¹¹. Tiene la oportunidad histórica de generar acciones de salvaguarda en lo relacionado al Patrimonio Cultural Inmaterial; puesto que existe una larga praxis en la gestión pública y cuidado de los bienes culturales materiales –en especial los de valor Arqueológico e Histórico-Artístico, en olvido o postergación de los inmateriales. Grave incumplimiento de la Ley especial vigente desde el año 2004⁵¹², debido a que, la clasificación de Patrimonio Cultural de la Nación, que otorga idéntica categoría y jerarquía, tanto a los bienes materiales como a los inmateriales.

⁵⁰⁷ Artículo 3°, numeral 12 del D.S. Nro. 005-2013-MC. También concordante con la Ley Nro. 27867, Ley Orgánica de los Gobiernos Regionales y su modificatoria, Ley Nro. 27902; y la Ley Nro. 27972 Ley Orgánica de Municipalidades.

⁵⁰⁸ Artículo 5°, numeral 12 del D.S. Nro. 005-2013-MC.

⁵⁰⁹ Sección VII, numeral 13.2 del Artículo 5°; y artículo 55° del D.S. Nro. 005-2013-MC.

⁵¹⁰ Artículo 8°, *in fine* del D.S. Nro. 005-2013-MC.

⁵¹¹ Artículo 73° del D.S. Nro. 005-2013-MC.

⁵¹² Artículo 2° de la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, Ley Nro. 28296.

Tabla 17
Organismos del Ministerio de Cultura competentes
para la gestión de revitalización del tejido de telar de cintura
de la región Lambayeque

| MINISTERIO DE CULTURA | |
|---|--|
| DESPACHO MINISTERIAL | |
| DESPACHO VICEMINISTERIAL DE PATRIMONIO CULTURAL E INDUSTRIAS CULTURALES | DESPACHO VICEMINISTERIAL DE INTERCULTURALIDAD |
|  Dirección General de Patrimonio Cultural | |
|  Dirección de Patrimonio Cultural Inmaterial | |
|  Dirección Desconcentrada de Cultural Lambayeque | |

De otro lado, en la región Lambayeque, la "Dirección Desconcentrada de Cultura"⁵¹³, -a través de la "Subdirección Desconcentrada de Patrimonio Cultural y Defensa del Patrimonio Cultural"-, será el organismo adscrito al Ministerio de Cultura por ante el cual deberá tramitarse toda acción o proyecto que tenga como finalidad la revitalización de su tejido de telar de cintura.

En esta región, se desarrolla actualmente el "Proyecto Especial Nailamp - Lambayeque"⁵¹⁴, cuya misión es:

"Ser una Unidad Ejecutora por excelencia, en investigación, conservación, defensa, puesta en valor y difusión del patrimonio arqueológico de las cuencas de Lambayeque así como lograr una óptima gestión de los museos y a la vez ser un ente articulador con inclusión social, que fortalezca la identidad cultural de la predominante matriz étnica y cultural Muchik como Quechua de la población mestiza Lambayecana."

A pesar de que sus funciones están focalizadas en la puesta en valor del patrimonio arqueológico regional, consideramos que bien podría coordinarse proyectos, planes y/o acciones de revitalización del

⁵¹³ Artículos 98° y 99°.2. del D.S. Nro. 005-2013-MC.

⁵¹⁴ Artículo 102° del D.S. Nro. 005-2013-MC.

tejido de telar de cintura de Lambayeque, puesto que ellos fortalecerían la identidad cultural de la población mestiza lambayecana.

Dada la gran importancia del Patrimonio Cultural para la generación de la identidad del país, consideramos que la estructura orgánica actual del Ministerio de Cultura resulta inadecuada para una gestión que garantice su salvaguardia, sobre todo de los bienes culturales inmateriales, que están en grave estado de indefensión y riesgo de pérdida⁵¹⁵. La autora de la presente investigación ha propuesto en este caso, en vez de un Ministerio, es una Superintendencia de Cultura⁵¹⁶, como la Superintendencia Nacional de Registros Públicos (SUNARP)⁵¹⁷, que gestiona igualmente bienes patrimoniales, pero de distinto carácter. Ello facilitaría las acciones de Inventario, Catalogación, Declaración, Registro, entre otras, que son fundamentales para la revitalización de los bienes culturales inmateriales, como ya se ha explicado.

c. El Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, competencias.

La Ley Nro. 27790, Ley de Organización y Funciones del Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, establece que ésta es la entidad competente para ejecutar la promoción, orientación y regulación de la artesanía. Su gestión vinculada al tejido de telar de cintura lambayecano (por ser artesanía), debería ejercerse a través del “Vice Ministerio de Turismo” y sus cuatro Direcciones a nivel nacional.

La “Dirección Nacional de Artesanía” (DNA), es una de estas cuatro Direcciones y tiene las siguientes funciones: Salvaguardar la artesanía; ejecutar el plan estratégico de desarrollo de la actividad artesanal y su respectiva política nacional –que analizaremos en el

⁵¹⁵ Véase el ítem 1.3. del Primer capítulo de esta Investigación.

⁵¹⁶ Propuesta de la autora, expuesta en las sesiones de aprendizaje de la asignatura “Legislación Cultural”, que desarrolla desde el año 2009 en el Diplomado de Gestión Cultural, del Instituto de Educación Superior Pedagógico del Museo de Arte de Lima (MALI). Idea también sustentada en “Vigencia del Derecho de la Cultura en el Perú”, Ponencia presentada al XXII Congreso Nacional de Folklore “Rosa Elvira Figueroa” y XI Internacional de Folklore, Huánuco, Junio de 2012.

⁵¹⁷ Superintendencia Nacional de Registros Públicos. Véase [http:// www.sunarp.gob.pe](http://www.sunarp.gob.pe)

**Estructura orgánica del Vice Ministerio de Turismo. Tomado de:
www.mincetur.gob.pe Consulta: 16.12.13**



siguiente ítem-; fomentar, desarrollar y ejecutar proyectos, programas u otros mecanismos para promover la competitividad de la actividad artesanal. En cumplimiento de la función, “promover y supervisar el desarrollo de centros de formación de artesanos a nivel académico y técnico”, este organismo administra a los Centros de Innovación Tecnológica de Artesanía y Turismo –CITE-⁵¹⁸. También es uno de sus roles, promover el desarrollo de productos artesanales orientados a la exportación y al mercado turístico; así como promover la inversión privada en la actividad artesanal, orientándola hacia la atención de la demanda nacional e internacional (exportaciones).

Dichas funciones deberá ejercerlas propiciando la concertación entre el sector público y privado, fomentando y promoviendo la organización empresarial de los productores artesanales y el fortalecimiento gremial a nivel nacional. Para este propósito, la DNA administra el Registro Nacional del Artesano. Deberá además, propiciar la conservación, preservación y rescate de las técnicas de producción tradicional.

Otro de los roles que coadyuvaría a la revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano es el apoyo, orientación y supervisión que deberá brindar la DNA a las Direcciones Regionales sectoriales en la aplicación de las políticas, normas e instrumentos de promoción y desarrollo de la artesanía. Y, consideramos se debería propiciar y promover mecanismos para proteger la propiedad intelectual de las obras de artesanía, generándose una “marca colectiva”, por ejemplo,

⁵¹⁸ Regulados por la Ley No. 27267: “Ley de Centros de Innovación Tecnológica” – CITEs; Ley Nro. 27890: “Ley Modificatoria de la Ley de Centros de Innovación Tecnológica”; D.S. Nro. 012 - 2005 - MINCETUR: “Reglamento de los Centros de Innovación Tecnológica de Artesanía y Turismo”.

“tejido de telar de cintura de Túcume”; o “tejido de telar de cintura de Incahuasi”.

El Viceministerio de Turismo involucra también en su gestión a distintas entidades públicas de competencia nacional, regional o local, así como a las entidades privadas que tengan vinculación directa o indirecta con la actividad artesanal⁵¹⁹.

De particular importancia es la competencia de la DNA, consistente en la organización del funcionamiento del CONAFAR o Consejo Nacional de Fomento de la Artesanía, que estará integrado por un representante de los Ministerios de Cultura, Producción y Turismo; un representante de empresas privadas; y, por seis artesanos; con la función de coordinar entre los sectores público, privado y prestar consulta y asesoramiento respectivos⁵²⁰.

c.1. Los Centros de Innovación Tecnológica de Artesanía y Turismo –CITE-. Son instituciones que trabajan para elevar la competitividad de la producción artesanal en los mercados externo, interno y turístico, así como el fomento del desarrollo turístico de las zonas aledañas, en su mayoría rurales, donde estos centros se establecen. Están articulados, a través de la Oficina de Centros de Innovación Tecnológica de Artesanía y Turismo –OCITE-; cuyo fin es fortalecerlos para el cumplimiento de sus objetivos, en relación a la transferencia e innovación tecnológica a los artesanos y el apoyo que les brinda para el aumento de su productividad y competitividad; contribuyendo al incremento de puestos de trabajo y a la reducción de la pobreza en el ámbito de acción de cada región⁵²¹. Según Madeleine Burns, ex Directora Nacional de Artesanía:

“...los CITEs posibilitan ampliar y diversificar la oferta exportable de productos artesanales que tienen una demanda efectiva en los distintos mercados, a los que hace llegar a los artesanos promoviendo su participación presencial y de la producción mejorada que realizan, en las ferias y ruedas de negocios...actúan como eficaces articuladores de la oferta y la demanda de productos artesanales y dan la posibilidad a sus

⁵¹⁹ Artículo 11º, Ley Nro.29073, Ley de Artesanía y del desarrollo de la actividad artesanal.

⁵²⁰ Artículo 8º, D.S. Nro. 008-2010-MINCETUR.

⁵²¹ Ministerio de Comercio Exterior y Turismo [En Línea] Consulta: 29.01.11.

productores de conseguir mayores ingresos que elevan su nivel de bienestar como fruto de su propio trabajo y no del asistencialismo.”⁵²²

En el año 2009, el “CITE Sipán/Lambayeque”, desarrolló un proyecto sobre la textilería de Incahuasi⁵²³. Suponemos, -pues no se halla referencia alguna en el documento-, que este estudio se encuentra dentro del Plan Estratégico Nacional de Artesanía – PENdAR-⁵²⁴. Sino que solo se remite al “Plan Estratégico para el Desarrollo Integral Sostenible a través del Turismo en los Centros Poblados y Caseríos del Distrito de Incahuasi (2008-2015), Ferreñafe-Región Lambayeque Universidad Señor de Sipán. Su enfoque es puramente comercial:

“El presente estudio realiza un análisis y evalúa los principales problemas de la cadena productiva, dando énfasis a la obtención de fibra, proceso de hilado, elaboración de productos terminados, mercado y consumidores.”⁵²⁵

Consideramos que tuvo dos errores en su enfoque: El primero consiste en prescindir, de un análisis historiográfico artístico del producto –objeto de arte popular-, y ello implica un análisis del proceso productivo del mismo. El segundo error, fue el de no considerar en el aspecto mercado, otros elementos, que sí consideramos en la presente propuesta o enfoque desde la Gestión Cultural. En el caso citado pues, se ha analizado a “productores que elaboran artesanía con las fibras indicadas con fines de venta”⁵²⁶(sic). El enfoque de la Cite Sipán/Lambayeque, parte del concepto de “Artesanía innovada”, es decir, aquella artesanía que produce “bienes que tienen una funcionalidad de carácter decorativo o utilitario, muy influenciado por las tendencias del mercado”⁵²⁷.

⁵²² Burns, 2009:113.

⁵²³ El trabajo fue realizado por el Ingeniero Eduardo Díaz y la publicación realizada por la División de Innovación Tecnológica en Artesanía del MINCETUR.

⁵²⁴ El Plan Estratégico Nacional de Artesanía – PENdAR-. Formulado para el decenio 2011-2021, establece objetivos y estrategias, brindando las herramientas que permitan el ordenamiento y estructuración del sector impulsando el desarrollo de la artesanía con un enfoque sostenible e inclusivo.

⁵²⁵ Perú, Ministerio de Comercio Exterior, 2009:13.

⁵²⁶ Ibidem.

⁵²⁷ Ley del artesano y del desarrollo de la actividad artesanal (Ley Nro. 29073), artículo 6°. Es la segunda categoría de artesanía. La primera es la “Artesanía tradicional”, cuyo concepto se acerca al de “Arte Popular” que manejamos en esta investigación.

c.2. El Plan Nacional Estratégico de Artesanía PENDAR.

Compartimos su “visión”⁵²⁸, al tratar a la artesanía como medio de desarrollo humano-:

“Al 2021, el sector artesanía está posicionado con calidad, identidad y alto valor cultural; aporta al desarrollo sostenible e integral del país, con artesanos competitivos y protagonistas de su propio desarrollo.”⁵²⁹

En un enfoque innovador a partir del Estado, demuestra una gran evolución conceptual, postula la coordinación de competencias de organismos públicos entre sí y también la intervención de la sociedad civil, con el protagonismo de los propios artesanos:

“El PENDAR busca alcanzar sus objetivos a través de la articulación con otros ministerios, gobiernos regionales, locales y la sociedad civil, estableciendo los roles y responsabilidades de cada uno. Se plantea que, la competitividad del sector es tarea de todos y será posible en la medida en que sean los propios artesanos los gestores de su propio desarrollo con el soporte del ente rector y las instituciones de apoyo.”⁵³⁰

Consideramos que la debilidad estratégica y funcional del PENDAR es no vincular a otros organismos del Estado a la gestión de la Artesanía, sino solo a los organismos que conforman el Viceministerio de Turismo: DNA, Promperú, etc., contradiciéndose así en sus planteamientos iniciales. Sin embargo, el PENdAR al señalar como una de las debilidades del sector Artesanía:

“Inexistencia de una visión estratégica articulada, alineada y concertada entre los actores del sector y las entidades involucradas, ocasiona que existan esfuerzos aislados para desarrollar el sector.”⁵³¹

Pero también yerra –por desconocimiento del Derecho nacional vigente-, al considerar que la iniciativa debe ser articulada solamente por este Viceministerio. Consideramos que al ser Patrimonio Cultural Inmaterial del Perú, el ente que debe articular una Política Pública que vincule sectores privados y mixtos, es el Ministerio de Cultura.

⁵²⁸ El Plan Estratégico Nacional de Artesanía – PENdAR-. Formulado para el decenio 2011-2021, establece objetivos y estrategias, brindando las herramientas que permitan el ordenamiento y estructuración del sector impulsando el desarrollo de la artesanía con un enfoque sostenible e inclusivo.

⁵²⁹ Perú, Ministerio de Comercio Exterior, 2011:13.

⁵³⁰ *Ibidem*.

⁵³¹ Perú, Ministerio de Comercio Exterior, 2011:18.

Tabla 19
Objetivos estratégicos del PENDAR

| OBJETIVOS ESTRATEGICOS DEL PENDAR | |
|--|--|
| Objetivo estratégico 1: | Lograr el posicionamiento de la Artesanía en el mercado. |
| Objetivo estratégico 2: | Fortalecer las empresas de Artesanía y la asociatividad en el sector. |
| Objetivo estratégico 3: | Preservar el valor cultural de la Artesanía para su puesta en valor. |
| Objetivo estratégico 4: | Impulsar la innovación, la calidad y la productividad de la oferta artesanal de acuerdo a los requerimientos del mercado. |
| Objetivo estratégico 5: | Contribuir a la tecnificación y profesionalización del artesano y otros actores del sector. |
| Objetivo estratégico 6: | Desarrollar la articulación intersectorial y el alineamiento de estrategias entre los diferentes actores del sector. |
| Objetivo estratégico 7: | Fortalecer las capacidades y las competencias de los entes rectores del sector artesanía a nivel nacional, regional y local. |
| Objetivo estratégico 8: | Gestionar la información del sector artesanía en forma integrada y descentralizada. |
| Objetivo estratégico 9: | Propiciar y fortalecer la inversión en el sector, el financiamiento a las unidades artesanales y la cobertura social en el sector. |

De otro lado, el PENdAR plantea tres “objetivos de impacto”⁵³²: Crear valor económico y valor social; e incrementar la competitividad de la artesanía en el mercado. Se propone que estos objetivos se alcanzarán como consecuencia de haber logrado los nueve objetivos estratégicos ya citados. Entonces, la finalidad del PENdAR consiste en, crear valores económicos y sociales en la Artesanía, incrementando su competitividad en el mercado, lo cual le aleja del concepto de desarrollo integral y sostenible, pues no vincula los factores culturales, ambientales⁵³³. Es preciso considerar que el desarrollo sostenible,

“...es un concepto sustancialmente diferente al de la sostenibilidad o viabilidad de una organización individual. La sostenibilidad de una organización individual puede o no ser compatible con la sostenibilidad de la sociedad como conjunto y se logra abordando los aspectos sociales, económicos y medioambientales de manera integral. El consumo sostenido, el uso sostenido de los recursos y el sustento sostenido están asociados a la sostenibilidad de toda la sociedad.”⁵³⁴

EL Proyecto FIT-Perú (Mincetur-AECI). Trata sobre el Fortalecimiento Integral del Turismo en el Perú. Se desarrolló dentro del marco del Acuerdo Institucional entre el MINCETUR y la Agencia

⁵³² Perú, Ministerio de Comercio Exterior, 2011:29.

⁵³³ La Constitución Política del Estado Peruano, en su artículo 44° establece: “Son deberes primordiales del Estado: Defender la soberanía nacional; garantizar la plena vigencia de los Derechos Humanos; proteger a la población de las amenazas contra su seguridad y promover el bienestar general que se fundamenta en la justicia y en desarrollo integral y equilibrado de la Nación.”

⁵³⁴ Tomado de: Peru2021 [En línea]. Consulta: 27.01.2013.

Española de Cooperación Internacional⁵³⁵ desde el año 2002 hasta el 2007⁵³⁶. Dentro de su componente “Conciencia Turística a través de la Capacitación”, se diseñó el “Manual de aprendizaje de telar de cintura para la Carrera Artesanal Técnica Textil”⁵³⁷. Los gestores se plantearon como objetivo el incorporar un “oficio turístico” (sic) a nivel de educación secundaria básica regular (tercer, cuarto y quinto grados), a fin de “formar en el estudiante las capacidades, habilidades y actitudes para su inserción en el ámbito laboral a través de la artesanía.”⁵³⁸ A través del oficio artesanal se buscaba además fortalecer en el estudiante la identidad local, regional, nacional, la conservación y valoración del patrimonio⁵³⁹.

d. Ministerio del Ambiente, competencias.

El Ministerio del Ambiente –MINAB-, es el ente rector del sector ambiental nacional; debe coordinar con otros sectores del Estado para la:

“conservación del ambiente, de modo tal que se propicie y asegure el uso sostenible, responsable, racional y ético de los recursos naturales y del medio que los sustenta que permita contribuir al desarrollo local, regional, económico y político de la persona humana, en permanente armonía con su entorno, y, así asegurar a las presentes y futuras generaciones el Derecho a gozar de un ambiente equilibrado y adecuado para su propio desarrollo.”⁵⁴⁰

Uno de sus organismos adscritos, el Servicio Nacional de Áreas Naturales Protegidas⁵⁴¹ (SERNANP), es la autoridad competente para administrar el patrimonio forestal, flora y fauna silvestre de las “áreas naturales protegidas”⁵⁴². Siendo que la región Lambayeque cuenta con

⁵³⁵ AECI es un fondo público del Estado de España para proyectos de gestión cultural.

⁵³⁶ El ámbito piloto del proyecto se desarrolló en el distrito de Túcume, Lambayeque.

⁵³⁷ Proyecto FIT-Perú, obra citada.

⁵³⁸ Proyecto FIT-Perú, 2007:3.

⁵³⁹ *Ibidem*.

⁵⁴⁰ Ministerio del ambiente [En línea]. Consulta, 22.07.2013

⁵⁴¹ Regulado por el Decreto Legislativo Nro. 1079, publicado el 28.06.2008.

⁵⁴² Las A.N.P. son espacios continentales o marinos del territorio nacional, establecidos, reconocidos y protegidos legalmente por el Estado, debido a su importancia para la conservación de la diversidad

algunas áreas naturales protegidas⁵⁴³, urge la coordinación de competencias con el Viceministerio de Turismo, para que las personas naturales y jurídicas que desarrollen actividades artesanales, utilicen como materia prima especies de flora y fauna silvestres de procedencia legal⁵⁴⁴. El Ministerio del Ambiente, debe impedir que en la elaboración de productos artesanales, se utilicen especies hidrobiológicas legalmente protegidas⁵⁴⁵.

Finalmente, constituye una competencia compartida con el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo y los Gobiernos Locales y Regionales, incluir en los proyectos de artesanía, un componente que asegure la conservación y la sostenibilidad del medio ambiente⁵⁴⁶. Siendo que el algodón pardo y la lana de oveja son materias primas fundamentales del tejido de telar de cintura lambayecano, todo proyecto relativo a éste, debería contener una medida de aseguramiento de la conservación y sostenibilidad de estos recursos naturales, en coordinación con el Ministerio del Ambiente.

e. Gobierno Regional de Lambayeque, competencias.

Desde la vigencia de la Constitución Política de 1979 y de la vigente de 1993, la descentralización es una política obligatoria y permanente del Estado Peruano. Constituye una forma de organización democrática cuyo objetivo fundamental es el desarrollo del país⁵⁴⁷. La competencia fundamental de la región es pues, la promoción del desarrollo y la economía local, el fomento de las inversiones, actividades y servicios públicos de su responsabilidad, en armonía con

biológica y demás valores asociados de interés cultural, paisajístico y científico, así como por su contribución al desarrollo sostenible del país.

⁵⁴³ Tales como el Bosque de Protección “Chaparrí”, en Chongoyape; y el Santuario Histórico de Pómac en Ferreñafe.

⁵⁴⁴ Ley Forestal y de Fauna Silvestre, Ley Nro. 27308; concordado con el artículo 42.1 del Reglamento de la Ley del Artesano y de la Actividad Artesanal, D.S. Nro. 008-2010-MINCETUR.

⁵⁴⁵ Ley General de Pesca, Decreto Ley Nro. 25977; concordado con el artículo 42.2 del Reglamento de la Ley del Artesano y de la Actividad Artesanal, D.S. Nro. 008-2010-MINCETUR.

⁵⁴⁶ Artículo 43° del Reglamento de la Ley del Artesano y de la Actividad Artesanal, D.S. Nro. 008-2010-MINCETUR.

⁵⁴⁷ Constitución Política del Estado, artículo 188°, primer párrafo.

las políticas y planes de desarrollo nacionales y locales⁵⁴⁸. Se regula por la Ley de bases de la Descentralización, Nro. 27783; y, en el caso de la Región Lambayeque, por la Ordenanza Regional Nro. 002-2003-GR.LAMB.

El plan o proyecto que se plantee como finalidad la revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano, deberá diseñarse en el ejercicio de la competencia del Gobierno Regional Lambayeque: “Formular y aprobar el plan de desarrollo regional concertado con las municipalidades y la sociedad civil.”⁵⁴⁹

Como se constata en el desarrollo del presente ítem, la gestión debe ser mixta e intersectorial, tomando en cuenta las competencias compartidas de los distintos organismos del Estado. Más precisamente, la autoridad política regional lambayecana, es competente también para la promoción y regulación de actividades y/o servicios en materia de Turismo⁵⁵⁰. Razón por la cual y conforme a su estructura orgánica, cuenta con una “Dirección Regional de Comercio Exterior y Turismo”, la cual, junto con el sector privado, -que tiene por tarea común trazarse metas y estrategias conjuntas que los conduzcan al desarrollo económico, natural, social y cultural de la región-, determinan el rumbo que se debe seguir dentro del marco de la organización regional del turismo⁵⁵¹. Dicha dependencia, contará con un Consejo Regional de Fomento Artesanal como órgano de coordinación entre el sector público y privado. La composición y funciones son establecidas por resolución regional⁵⁵².

Para tal efecto, los principales recursos y atractivos turísticos que administra la región están consignados en su “Inventario General del Patrimonio Turístico”, con el fin de ponerlos en valor, fomentar la inversión privada, crear actividades turísticas, propiciar la capacitación de sus cuadros o apoyar eventos durante el año. La región debería haber considerado ya en dicho inventario el tejido de telar de cintura de cada uno de sus distritos, con el fin de revitalizarlos.

⁵⁴⁸ Constitución Política del Estado, artículo 192°.

⁵⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁵⁰ Constitución Política del Estado, artículo 192°.

⁵⁵¹ Vallenar, 2006:451.

⁵⁵² Ley Nro. 29073, Ley del Artesano y de desarrollo de la actividad artesanal, Artículo 12.3.

f. Gobiernos Locales o Municipales, competencias.

Los gobiernos locales también llamados “Municipalidades”, pueden ser provinciales y distritales. Constituyen los órganos de gobierno local, con autonomía política, económica y administrativa. Promueven el desarrollo, la economía local y la prestación de los servicios públicos de su responsabilidad en armonía con las políticas y planes nacionales y regionales de desarrollo⁵⁵³.

Las municipalidades son competentes –compartidamente con el Gobierno Regional Lambayeque-, para aprobar el plan de desarrollo local concertado con la sociedad civil; y, para desarrollar y regular actividades y/o servicios en materia de Turismo.

Consideramos que la revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano debe ejecutarse, desde y por la iniciativa de cada una de las municipalidades distritales y provinciales de esta región, aprovechando la gestión turística. Al respecto, Vallenás, especialista en Turismo, sostiene que los gobiernos locales están llamadas a ejercer liderazgo en su ámbito territorial, convocando a las comunidades campesinas y/o nativas, empresas privadas, instituciones públicas, y etc. vinculados a la actividad turística, realizando “Planes Integrales de Desarrollo Turístico Municipal”, poniendo en práctica una efectiva movilización comunal para el desarrollo turístico⁵⁵⁴. Lamentablemente, el autor no considera la salvaguardia o protección de ningún bien cultural inmaterial –como lo es el tejido de telar de cintura lambayecano-, porque el Turismo solo utiliza y no revitaliza aquello que denomina “Recursos Turísticos”.

Todo gobierno como local –y también regional-, se halla involucrado en el establecimiento de medidas conducentes al cumplimiento de los lineamientos de desarrollo de la artesanía y de la

⁵⁵³ Artículo 195° de la Constitución Política del Estado.

⁵⁵⁴ Vallenás, 2006:440.

actividad artesanal⁵⁵⁵. Debe también activar el funcionamiento del Consejo Local de Fomento Artesanal o COLOFAR⁵⁵⁶.

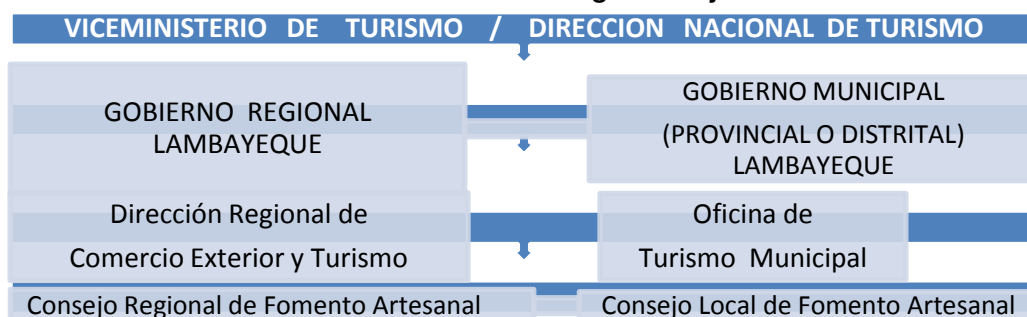
En coordinación con PROMPERÚ, organismo adscrito al Viceministerio de Turismo y con el Gobierno Regional Lambayeque, las municipalidades, son competentes para organizar ferias y exposiciones artesanales. Y, como ya se ha mencionado, todo proyecto relativo a la revitalización del tejido de telar de cintura, debe tener un componente de conservación del medio ambiente.

El modelo de gestión que establece la ley especial de la materia es mixto. Deberá ser promovido por las entidades involucradas –MINCETUR, Gobiernos Regionales y Locales-, para “incentivar la comercialización directa de sus productos artesanales”, a través de sus propias organizaciones comunales⁵⁵⁷.

En conclusión, como se ha analizado precedentemente, a pesar de que la Ley vigente establece competencias compartidas en temas de Cultura y Turismo en distintos organismos públicos, la Ley del Artesano promueve la cooperación y asociatividad en su gestión solo del Ministerio de Comercio Exterior y Turismo y de los gobiernos regionales y locales; y solo con fines de comercialización, mas no de protección, salvaguarda ni menos revitalización.

Urge entonces, en cumplimiento e interpretación *latu sensu*⁵⁵⁸ de la Ley peruana, diseñar un plan regional y/o proyectos en los que cada organismo público *ad hoc*, ejerza sus competencias compartidas en estrecha coordinación para la planificación y ejecución de los mismos.

Tabla 20: Cuadro de coordinación de competencias del Vice Ministerio de Turismo con los Gobiernos Regionales y Locales



⁵⁵⁵ Ley Nro. 29073, Ley del Artesano y de desarrollo de la actividad artesanal, Artículo 20°.

⁵⁵⁶ Art. 1°, h) del Rgto. de la Ley del Artesano y de la Actividad Artesanal, D.S. Nro. 008-2010-MINCETUR.

⁵⁵⁷ Ley Nro. 29073, Ley del Artesano y de desarrollo de la actividad artesanal, Artículo 16°.

⁵⁵⁸ Interpretación de la norma jurídica en sentido extenso.

g. La Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas”.

Dedicada por décadas a la formación de Docentes y Artistas en Música y Danza Folklórica⁵⁵⁹, desarrolla planes de estudios y también programas académicos de carácter superior. En estos, la línea de investigación forma parte de la formación profesional para la formulación de las Tesis para optar por el Título Profesional.

En la actualidad, la autora ha verificado en eventos académicos nacionales e internacionales de folklore⁵⁶⁰ que hace falta una línea específica de investigaciones sobre vestimenta tradicional y/o textilería, -que en su gran mayoría se realiza en telar de cintura en todo el país-, que pueda contribuir a la documentación historiográfico artística de prendas de vestir, para minimizar los riesgos de su inminente deterioro y pérdida.

h. El Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, competencias.

Ejerce el liderazgo en la gestión cultural del folklore en nuestro país desde hace más de cuatro décadas⁵⁶¹. Dentro de su organigrama funcional se planteó el estudio de la vestimenta tradicional y su investigación, como un área específica de trabajo en el año 1997, bajo la Dirección del folklorista Edgar Meza Aréstegui. Aislada iniciativa con relación a otros centros similares, la cual tampoco ha tenido seguimiento hasta la fecha.

Es menester resaltar que, -debido al gran significado que siempre ha tenido la vestimenta originaria en nuestros pueblos-, cada vez que se adquieren nuevos trajes y vestimentas en esta institución, se

⁵⁵⁹ Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas [En línea]. Consulta: 29.11.2013.

⁵⁶⁰ Quevedo, 2011:2. “Aproximaciones a la vestimenta y parafernalia originaria femenina del Perú”, Ponencia presentada y aprobada por el XXII Congreso Nacional e IX Internacional de Folklore, Huánuco, Univ.Nac. Hermilio Valdizán.

⁵⁶¹ Universidad Nacional Mayor de San Marcos [En línea]. Consulta: 23.09.2011.

acostumbra que todos los bailarines y músicos participen en la "*challada*"⁵⁶², celebrando, agradeciendo y festejando esa nueva riqueza.

Tanto la "Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas", como el "Centro de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos", son competentes para la labor de investigación en la materia de nuestro estudio. Lamentablemente, ninguna de las dos instituciones antes mencionadas en la actualidad ha ejercido dichas competencias, salvo el Centro de Folklore, que tuvo bajo su control, la organización del Congreso Nacional e Internacional de Folklore del año 2011, que estuvo a cargo de la Universidad Decana de América⁵⁶³. Sobre el tema, es digna de resaltar, la iniciativa de la Escuela Nacional Superior de Folklore "José María Arguedas", de asumir la organización de la XXIII versión del Congreso Nacional de Folklore realizado en Lima en el año 2014.

La investigación evidencia la importancia, valor y significado que puedan tener los bienes que conforman el Patrimonio Cultural Inmaterial del país, lo que puede justificar y fundamentar su Declaración como tales por el Ministerio de Cultura, o también, generar proyectos de gestión cultural que presuman legalmente que tienen esta condición.

Debido a ese poder generador de otras acciones de revitalización es que la investigación es una de las acciones indispensables para la revitalización del tejido de telar de cintura, como se detallará en los subcapítulos siguientes.

La siguiente tabla, resume las competencias compartidas de todos los organismos públicos para una gestión cultural de revitalización, no solo del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque, sino de todo bien cultural inmaterial del Perú.

⁵⁶² Antigua ceremonia tradicional andina, que consiste en agradecer a la Naturaleza que provee la materia prima para la confección de la vestimenta, que es signo de distinción social y orgullo ancestral. Se eligen padrinos y se bendice la ropa y parafernalia con chicha (o agua bendita), brindándose comida y bebida, dentro de gran algarabía, bailando y cantando todos. Solo luego de realizada la ceremonia puede usarse la ropa por primera vez, nunca antes. Así lo testimonia la autora de esta investigación, quien ha sido bailarina integrante del elenco de danzas de dicha institución y también madrina en muchas de estas ceremonias.

⁵⁶³ XXI CONGRESO INTERNACIONAL DE FOLKLORE "JOSÉ MARÍA ARGUEDAS", organizado por el Centro de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en Lima, en Junio del año 2011. La autora presentó a este evento, avances de la presente investigación.

Tabla 21

Competencias compartidas de los Organismos públicos para la gestión de la revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque.

| Organismos Públicos | Ministerio de Cultura | Ministerio de Comercio Exterior y Turismo | Ministerio de Ambiente | Gobierno Regional de Lambayeque | Gobierno Local o Municipal |
|---------------------|---|--|--|---|---|
| Competencias | VICEMINISTERIO DE PATRIMONIO CULTURAL E INDUSTRIAS CULTURALES: En materia de P.C.I., gestión cultural y otros, incluyendo la creación de artes vivas. Formular, planificar, dirigir, coordinar, supervisar, ejecutar políticas nacionales y sectoriales, tanto como planes, estrategias, programas y proyectos. Coordinar la implementación de las políticas nacionales y sectoriales, a través de los mecanismos de coordinación intersectorial existentes o por crearse. Dictar lineamientos y coordinar acciones para la suscripción de acuerdos de cooperación interinstitucional con entidades públicas o privadas. | VICEMINISTERIO DE TURISMO: Ejecutar la promoción, orientación y regulación de la artesanía. Activar el CONAFAR o Consejo Nacional de Fomento de la Artesanía. | Ente rector del sector ambiental nacional. Coordinar con otros sectores para la "conservación del ambiente, propiciando y asegurando el uso sostenible, responsable, racional y ético de los recursos naturales y del medio que los sustenta; contribuyendo al desarrollo local, regional, económico y político de la persona humana, en permanente armonía con su entorno, para asegurar a las presentes y futuras generaciones el Derecho a gozar de un ambiente equilibrado y adecuado para su propio desarrollo. | Promover el desarrollo y la Economía local fomentar las inversiones, actividades y servicios públicos de su responsabilidad en armonía con las políticas y planes nacionales y regionales de desarrollo. Formular y aprobar el plan de desarrollo local concertado con la sociedad civil. | Promover el desarrollo, la economía local y la prestación de los servicios públicos de su responsabilidad, en armonía con las políticas y planes nacionales y regionales de desarrollo. Formular y aprobar el plan de desarrollo local concertado con la sociedad civil. |
| | | | | | |

Tabla 19

Competencias compartidas de los Organismos públicos para la gestión de la revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque.

| Orga- mismos públicos | Ministerio de Cultura | Ministerio Com. Ext. y Turismo | Ministerio de Ambiente | Gobierno Regional Lambayeque | Gobierno Local o Municipal |
|-----------------------------|---|---|--|---|---|
| Competencias | DIRECCION DE PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL: | DIRECCION NACIONAL DE ARTESANIA: | SERNANP: | DIRECCION REGIONAL DE TURISMO: | OFICINA MUNICIPAL DE TURISMO: |
| | Gestionar, identificar, documentar, registrar, inventariar, investigar, preservar, salvaguardar, promover, valorizar, transmitir y revalorizar el P.C.I. del país, en sus distintos aspectos, promoviendo la participación activa de la comunidad, los grupos o individuos que crean, mantienen y transmiten dicho patrimonio y de asociarlos activamente en la gestión del mismo | Ejecutar el Pensamiento y su política nacional. Fomentar, desarrollar y ejecutar proyectos, programas u otros mecanismos para promover la competitividad de la actividad artesanal. Promover y supervisar el desarrollo de centros de formación de artesanos a nivel académico y técnico"; Administrar el Registro Nacional del Artesano. Administrar a los -CITE-. Propiciar la conservación, preservación y rescate de las técnicas tradicionales. Apoyar, orientar y supervisar a las Direcciones Regionales sectoriales en la aplicación de las políticas, normas e instrumentos de promoción y desarrollo de la artesanía. | (Servicio Nacional de Áreas Naturales Protegidas): Administrar el patrimonio forestal, flora y fauna silvestre de las "áreas naturales protegidas" | Promover y regular actividades y/o servicios en materia de Turismo. Administrar el Registro Nacional del Artesano. | Promover y regular actividades y/o servicios en materia de Turismo. Administrar el Registro Nacional del Artesano. |

Tabla 19

Competencias compartidas de los Organismos públicos para la gestión de la Revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque.

| Orga- mismos públicos | Ministerio de Cultura | Ministerio Com. Ext. y Turismo | Ministerio de Ambiente | Gobierno Regional de Lambayeque | Gobierno Local o Municipal |
|-----------------------------|-----------------------------|--------------------------------------|------------------------------|---------------------------------------|----------------------------------|
| Competencias | DIRECCIÓN | DIRECCION | Impedir que | Coordinar la | Coordinar la |
| | DESCON- | NACIONAL DE | en la | implementación | implementación |
| | CENTRADA | ARTESANIA: | elaboración de | de las políticas | de las políticas |
| | DE | Coordinar la | productos | nacionales y | nacionales y |
| | CULTURA | implementación | artesanales, | sectoriales, a | sectoriales, a |
| | DE | de las políticas | se utilicen | través de los | través de los |
| | LAMBAYE- | nacionales y | especies | mecanismos de | mecanismos de |
| | QUE | sectoriales, a | hidrobiológicas | coordinación | coordinación |
| | | través de los | legalmente | intersectorial | intersectorial |
| | | mecanismos de | protegidas. | existentes o por | existentes o por |
| | (SUBDIREC- | coordinación | Propiciar que | crearse. | crearse. |
| | CIÓN | que existentes | las personas | Dictar | Dictar |
| | DESCON- | o por crearse. | naturales y | lineamientos y | lineamientos y |
| | CENTRADA | Dictar | jurídicas que | coordinar | coordinar |
| | DE | lineamientos y | desarrollen | acciones para | acciones para |
| | PATRIMO- | coordinar | actividades | la suscripción | la suscripción |
| | NIO | acciones para | artesanales, | de contratos, | de acuerdos de |
| | CULTURAL | la suscripción | utilicen | convenios o | cooperación |
| | Y DEFENSA | de contratos, | materia prima | acuerdos de | interinstitucional |
| | DEL | cooperación | (especies de | cooperación | con entidades |
| | PATRIMO- | interinstitucional | flora y fauna | interinstitucional | públicas o |
| | NIO CULTU- | con entidades | silvestres) de | con entidades | privadas. |
| | RAL). | públicas o | procedencia | públicas o | |
| | | privadas. | legal. | privadas. | |

| Orga- mismos públicos | Ministerio de Cultura | Ministerio de Comercio Exterior y Turismo | Ministerio de Ambiente | Gobierno Regional de Lambayeque -que | Gobierno Local o Municipal | |
|-----------------------------|---|--|---|---|---|--|
| Competencias | UNIDAD EJECUTORA PROYECTO ESPECIAL NAILAMP – LAMBAYEQUE: Lograr una óptima gestión de los museos; articular con inclusión social; fortalecer la identidad cultural de la matriz étnica y cultural Muchik y Quechua de la población mestiza. | | Incluir en sus proyectos, un componente que asegure la conservación y la sostenibilidad del medio ambiente. | Incluir en sus proyectos, un componente que asegure la conservación y la sostenibilidad del medio ambiente. | Incluir en sus proyectos, un componente que asegure la conservación y la sostenibilidad del medio ambiente. | |
| Competencias | | | | CONSEJO REGIONAL DE FOMENTO ARTESANAL: Órgano de coordinación entre el sector público y privado. | COLOFAR: Activar el funcionamiento del Consejo Local de Fomento Artesanal. | |
| Competencias | | PROMPERU: Organizar ferias y exposiciones artesanales. | | Organizar ferias y exposiciones artesanales. | Organizar ferias y exposiciones artesanales. | |

CAPÍTULO IV: DISEÑO DE POLÍTICAS PÚBLICAS DE GESTIÓN CULTURAL PARA LA REVITALIZACIÓN DEL TEJIDO DE TELAR DE CINTURA EN LA REGIÓN LAMBAYEQUE.

4.1. Diseño de políticas públicas para la revitalización del tejido de telar de cintura de la Región Lambayeque.

La Gestión Cultural, como nueva tecnología del conocimiento de carácter multidisciplinario, emplea las herramientas propias de la Gestión Administrativa. Siendo así, en el llamado “Planeamiento estratégico”, de todo proyecto, plan o programa de gestión cultural, debe considerarse a las llamadas “Políticas”. Estas son, al decir de Enrique Louffatt, las reglas u orientaciones generales que adoptará una organización, para conducir el desarrollo de las actividades que vayan a generarse en el plan⁵⁶⁴.

De otro lado, toda política pública debería formularse teniendo en cuenta uno de los deberes primordiales del Estado Peruano: “Promover el bienestar general que se fundamenta en la Justicia y en el desarrollo integral y equilibrado de la Nación.”⁵⁶⁵

Consideramos además que, una política pública de revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano, debería formularse teniendo como finalidad el “desarrollo sostenible”, que es aquél que satisface las necesidades de las generaciones presentes sin comprometer las posibilidades de las del futuro para atender sus propias necesidades⁵⁶⁶. Este concepto puede ser dividido en tres partes: económico, ambiental

⁵⁶⁴ Loufatt, 2010:23.

⁵⁶⁵ Artículo 44° -primer párrafo- de la Constitución Política del Perú.

⁵⁶⁶ Según la definición de la Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo (Comisión Brundtland). Tomado de: Perú 2021 [En línea] Consulta: 21.01.2012.

y social. Se podría decir que un desarrollo sostenible se consigue cuando se aplica el triple resultado. Esto significa que la empresa u organización debe lograr un desempeño óptimo en las tres áreas (economía, ambiente y sociedad) para así poder lograr un desarrollo sostenible. Entendiéndose que dentro del aspecto social, figura el cultural, conforme al cual, el diseño de toda política pública considerará la naturaleza de bien cultural inmaterial que caracteriza al tejido de telar de cintura de Lambayeque, conforme se ha explicitado en el subcapítulo 3.1. desarrollado precedentemente.

a. Principios básicos para las políticas públicas de revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque.

Las normas internacionales vigentes -aunque muchas veces no vinculantes—, es decir no de cumplimiento obligatorio por no ser Ley para el país-; son muy valiosas por los Principios que contienen. Un instrumento normativo de carácter vinculante, rector de cualquier política *ad hoc* para la revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano, es la “Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales”, de la United Nations for Education, Science and Culture Organization (UNESCO), aprobada en París en el año 2005⁵⁶⁷. Según esta Ley, las “Políticas o medidas culturales” son las relativas a la cultura, ya sean locales, nacionales, regionales o internacionales, que estén centradas en la cultura como tal, o cuya finalidad sea ejercer un efecto directo en las expresiones culturales de las personas, grupos o sociedades, en particular la creación, producción o difusión y distribución de las actividades y los bienes y servicios culturales y el acceso a ellos⁵⁶⁸. En este mismo

⁵⁶⁷ Aprobada por Perú por Resolución Legislativa Nro. 28835 de 19 de Julio de 2006; ratificada por D.S. Nro. 047-2006-RE; del 25.07.2006.

⁵⁶⁸ Artículo 4°, numeral 6, de la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales UNESCO, 2005.

sentido, la “Declaración de México sobre Políticas y Medidas Culturales” –documento no vinculante-, recomienda que:

“Toda política cultural debe rescatar el sentido profundo y humano del desarrollo. Se requieren nuevos modelos y es el ámbito de la cultura y la educación donde han de encontrarse.”⁵⁶⁹

Habida cuenta de que en la región Lambayeque, existen comunidades campesinas, especialmente en la Provincia de Ferreñafe –Chongoyape, Incahuasi y Cañaris-, que mantienen la tradición viva del tejido de telar de cintura, las políticas que se implementen a nivel regional y/o distrital, deberán considerar los Derechos Humanos Culturales que como Pueblos Indígenas tienen los individuos que las conforman: “Los pueblos indígenas tienen derecho a conservar y reforzar sus propias instituciones políticas, jurídicas, económicas, sociales y culturales...”⁵⁷⁰ Con mayor precisión a nuestro tema de investigación: “Los pueblos indígenas tienen derecho a manifestar, practicar, desarrollar y enseñar sus tradiciones, costumbres ...”⁵⁷¹ Además, esta norma de carácter vinculante para el Perú, ha establecido taxativamente, el Derecho de los Pueblos Indígenas a la revitalización de sus tradiciones:

“Los pueblos indígenas tienen derecho a revitalizar, utilizar, fomentar y transmitir a las generaciones futuras, sus historias, idiomas, tradiciones orales, filosofías, sistemas de escrituras y literaturas, y a atribuir nombres a sus comunidades, lugares, personas y a mantenerlos.”⁵⁷²

Todos los pueblos indígenas tienen derecho a mantener, controlar, proteger y desarrollar su Patrimonio Cultural, sus conocimientos tradicionales y expresiones culturales tradicionales....así como tienen derecho a la Propiedad Intelectual sobre dicho Patrimonio, sus conocimientos tradicionales y expresiones culturales⁵⁷³.

⁵⁶⁹ “Declaración de México sobre Principios que deben regir las Políticas Culturales”, Conferencia mundial sobre Políticas Culturales, México D.F.1982. Principio 15.

⁵⁷⁰ Artículo 5° de la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas (2007).

⁵⁷¹ Artículo 12°, numeral 1, de la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas (2007).

⁵⁷² Artículo 13°, numeral 1, de la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas (2007).

⁵⁷³ Artículo 31° de la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas (2007).

Finalmente, ninguna política pública o nacional, debe dejar de respetar el derecho de los pueblos indígenas a participar en las decisiones de los proyectos, planes o programas de desarrollo relacionados con sus comunidades y, a administrar los mismos a través de sus propias instituciones⁵⁷⁴.

De otro lado, la mencionada Convención UNESCO 2005, establece como uno de sus Principios, el de la Complementariedad de los aspectos culturales y económicos del desarrollo:

“Habida cuenta de que la Cultura es uno de los principales factores del desarrollo, los aspectos culturales de éste son tan importantes como sus aspectos económicos, respecto de los cuales los individuos y los pueblos tienen el derecho fundamental de participación y disfrute.”

Consideramos que este Principio debería ser el rector en el diseño de una política de nuestro interés, debido a que, conforme se ha analizado a lo largo de la presente investigación, la mayor debilidad de la gestión tanto pública como privada, consiste en el tratamiento del bien cultural inmaterial –llámese tejido de telar de cintura de la región Lambayeque-, tan solo como un bien comercial. La citada Convención, se plantea como objetivos⁵⁷⁵ la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales, y, crear las condiciones para que las culturas puedan prosperar e mantener interacciones libremente de forma mutuamente provechosa, cobrándose conciencia de su valor. Esta norma legal parte del supuesto de hecho, de que el Turismo mal gestionado solo ha beneficiado a la comunidad visitante –los turistas-, y no a la comunidad anfitriona. Por lo que, el Turismo Rural Comunitario, en los términos que se han planteado precedentemente es una medida que bien podría revitalizar el tejido de telar de cintura comunitario.

Es muy importante la definición que sobre “Actividades, bienes y servicios culturales” establece la Convención precedentemente mencionada, la cual debe utilizarse en la redacción o diseño de toda política o plan:

⁵⁷⁴ Artículo 23° de la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas (2007).

⁵⁷⁵ Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales Unesco 2005, Artículo 1°, literales a), b) y e).

“...se refieren a las actividades, los bienes y servicios que, considerados desde el punto de vista de su calidad, utilización o finalidad específicas, encarnan o transmiten expresiones culturales, independientemente del valor comercial que puedan tener. Las actividades culturales pueden constituir una finalidad de por sí o contribuir a la producción de bienes y servicios culturales.”⁵⁷⁶

La Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial del año 2003⁵⁷⁷, en sus artículos 13° y 14°, establece una serie de medidas programáticas que bien podrían integrarse a las políticas regionales y locales de revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano, a saber:

- Adoptar una política general dirigida a promover la función del PCI en la sociedad, integrándola en todo plan o programa;
- Establecer uno o más organismos de salvaguarda del PCI en su propio territorio;
- Fomentar las investigaciones científicas relativas al PCI, especialmente de las manifestaciones que se hallan en riesgo de pérdida o deterioro;
- Fomentar la creación o fortalecimiento de instituciones de capacitación en la gestión del PCI y de la transmisión del mismo.
- Esforzarse por todos los medios y recursos a asegurar el reconocimiento, respeto y acrecentamiento del Patrimonio Cultural Inmaterial, a través de la realización de programas de información, dirigidos al público en general y en especial a la juventud; y otros programas de educación específica y capacitación para las comunidades y grupos locales;
- Organizar actividades de reforzamiento de habilidades para la salvaguarda del PCI;
- La transmisión no formal de los conocimientos;
- Guardar la información debida sobre posibles daños a los que se halla expuesto;

⁵⁷⁶ Artículo 4°, numeral 4, de la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales UNESCO”, 2005.

⁵⁷⁷ Expedida por la United Nations for Education, Science and Culture Organization (UNESCO). Fue ratificada por el Decreto Supremo N° 059-2005-RE; fue publicado el 12.08.2005; por lo tanto es Ley vigente para el Perú.

- Promoción del cuidado e importancia de los sitios de Patrimonio Natural y Cultural donde el PCI se manifieste.

La “Carta Internacional de Turismo Cultural: La gestión del Turismo en los sitios con significación cultural”, es un documento no vinculante, pero con gran contenido doctrinario, que consideramos debería inspirar los Planes de gobierno de la Dirección Regional de Cultura y Turismo de Lambayeque o los equivalentes en las Municipalidades distritales. Postula que:

“El Turismo debería aportar beneficios a la comunidad anfitriona y proporcionar importantes medios y motivaciones para cuidar y mantener su patrimonio y tradiciones vivas. Con el compromiso y la cooperación entre los representantes locales y/o de las comunidades indígenas, los conservacionistas, los operadores turísticos, los propietarios, los responsables políticos, los responsables de elaborar planes nacionales de desarrollo y los gestores de sitios, se puede llegar a una industria sostenible del turismo y aumentar la protección sobre los recursos del patrimonio en beneficio de las generaciones futuras.”⁵⁷⁸

Más precisamente, la citada Carta, encomienda a la Ley –que podría ser la ley regional o local-, promover medidas para una equitativa distribución de los beneficios del Turismo, contribuyendo a erradicar la pobreza. Recomendando que debería capacitarse a los guías de la propia localidad, para que refuercen sus habilidades de Interpretación de su propio patrimonio cultural⁵⁷⁹.

Por su parte, la “Declaración sobre Diversidad Cultural”, expedida por la UNESCO en el año 2001 -sin carácter vinculante-, manifiesta que los bienes y servicios culturales son mercancías distintas de las demás. Y que, en la medida en que son portadoras de identidad, de valores y sentido, no deben ser considerados como mercancías o bienes de consumo como los demás.

Gran iniciativa revitalizadora de la artesanía es el "Fondo Nacional para la Promoción de Artesanías de México", creado en el año 1974. Su visión consiste en:

“Ser la institución líder en la generación de políticas públicas de atención al sector artesanal, a través de un modelo generador de

⁵⁷⁸ Principio 5.1. de la Carta Internacional de Turismo Cultural ICOMOS 1999.

⁵⁷⁹ Principio 5.4. de la Carta Internacional de Turismo Cultural ICOMOS 1999.

desarrollo sustentable, individual, regional y comunitario, bajo criterios que definen a los artesanos como generadores de rentabilidad social, cultural y económica para el país”⁵⁸⁰.

Tal vez, la eficiencia de su gestión⁵⁸¹ se deba a que su labor se encuadra dentro del “Plan Nacional de Desarrollo”, que plantea:

“estrategia integral de política pública al reconocer que los retos que enfrenta nuestro país son multidimensionales. Avanzar en solo algunos ámbitos de acción, descuidando la necesaria complementariedad entre las políticas públicas es una estrategia condenada a un desarrollo equilibrado e insuficiente.”⁵⁸²

Dicho que constatamos como uno de los principales problemas del sector público en general y de la gestión revitalizadora de la artesanía y del tejido de telar de cintura lambayecano en especial, el planificar y gestionar independientemente, sin coordinar competencias compartidas⁵⁸³.

En Argentina, se desarrolla el “Plan Federal Estratégico de Turismo Sustentable”, y dentro de éste, el “Proyecto Turismo Comunitario”, que define al mismo como:

“toda actividad turística auto gestionada y solidaria, que relaciona a las comunidades de pueblos originarios y campesinos con los visitantes desde una perspectiva intercultural, con participación consensuada de sus miembros, en respeto a su organización tradicional, saber y cosmovisión, propendiendo al manejo adecuado de los recursos naturales y a la valoración del Patrimonio cultural, con base en principios de equidad y justicia en la distribución de los beneficios generados.”⁵⁸⁴

Este es un excelente ejemplo de política pública que podría revitalizar no solo el tejido de telar de cintura lambayecano sino también el arte popular del Perú. En la provincia de Salta, se desarrolla la “Red de Turismo Campesino”, cuyas familias y comunidades de la zona han decidido trabajar en turismo para complementar sus ingresos

⁵⁸⁰ Luft, Rafaela. “Una perspectiva desde el sector Artesanías.” En: Organización Mundial del Turismo, 2009:166.

⁵⁸¹ Que calificamos así por la gran cantidad de ferias nacionales e internacionales de artesanías que organiza anualmente, como en ningún otro país Americano.

⁵⁸² Rut, Rafaela. “Una perspectiva desde el sector Artesanías.” En: Organización Mundial del Turismo, 2009:166.

⁵⁸³ Véase acápite 2.2.

⁵⁸⁴ Rolón, Cecilia. “Turismo comunitario y Artesanía en Argentina.” En: Organización Mundial del Turismo, 2009:176.

tradicionales de la producción artesanal y agropecuaria; y para fortalecer su organización e identidad cultural. Por ello, dentro de los servicios que ofrecen, -que son vendidos y organizados con anticipación-, están las visitas a artesanos y la artesanía se incluye en el precio ofrecido, a modo de “recuerdo de la experiencia vivida”.

La experiencia anteriormente descrita refuerza nuestra idea de que, ya sea dentro de una política pública nacional, o una mega política privada, puede revitalizarse el tejido de telar de cintura desde las Municipalidades distritales de la región Lambayeque. Prioritariamente dando, como lo afirma el especialista argentino Enrique Pepino, pequeños alicientes a los artesanos para que se generen rutas artesanas, puesto que esto ya sucede de modo espontáneo –sino véase el caso del distrito de Incahuasi-. Pepino afirma que, si se lo incentiva de esta manera, habremos comenzado a poner frente a frente al creador –que podrá contar toda la “historia de la pieza”-, y el comprador, sin intermediación⁵⁸⁵. Ciertamente de este modo, la artesanía, -el tejido de telar de cintura lambayecano-, ocupará el lugar que merece y que el artesano necesita, cumpliendo la premisa que desea todo visitante: “llevarse un pedacito” de esa hermosa historia personal que vivió en aquel lugar soñado y al cual, quizás, nunca regrese.

Revitalizar el tejido de telar de cintura lambayecano constituye una gran oportunidad de desarrollo local y regional inclusive. Más allá de las consideraciones culturales, histórico artísticas, también puede brindar ventajas económicas. Así, en un encuentro internacional de especialistas en la gestión de las Artesanías y el Turismo, se destacó que,

“en la revitalización, estímulo e innovación del patrimonio cultural local es al mismo tiempo una inversión social positiva y puede convertirse en una real oportunidad de negocios”⁵⁸⁶.

Precisándose además que,

⁵⁸⁵ Pepino, Enrique. “La comercialización de la artesanía como motor de un evento turístico: La importancia de las ferias y exposiciones.” En: Organización Mundial del Turismo, 2009:237.

⁵⁸⁶ “Consideraciones Generales”. En: Organización Mundial del Turismo, 2009:329.

“en la valorización del patrimonio cultural local en toda su extensión y en particular de las artesanías, se encuentra una de las llaves del éxito de las propuestas económicas y turísticas del futuro así como para la creación de ventajas competitivas de los destinos.”⁵⁸⁷

Finalmente, inspirados en la “Declaración de Teherán sobre Artesanía, Turismo y reducción de la Pobreza”⁵⁸⁸, consideramos que los siguientes criterios deberían adoptarse en el diseño de toda política regional o local que se plantee como objetivo la revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano:

- Las comunidades locales deberían desempeñar un papel activo con los gobiernos locales y el regional, en los procesos de planificación y control. Desarrollar actividades de creación de capacidad. Preservar sus colores culturales y estilos de vida tradicionales mediante programas de educación y actividades de conservación e investigación.
- Las Universidades de la región Lambayeque deberían realizar investigaciones –y concursos de-, y actividades educativas, como Seminarios, Congresos, etc., relacionadas con la producción artesanal y la reducción de la pobreza.
- Los medios de comunicación regional y local deberían promover una imagen completa y positiva de las mayores contribuciones que la artesanía local puede aportar al éxito de un determinado destino turístico.
- Las ONGs deberían proporcionar a las comunidades locales asesoría técnica y apoyo financiero, para el logro de sus metas y objetivos culturales y económicos.
- Utilizar el “Índice de Artesanía y Turismo” elaborado por la UNESCO⁵⁸⁹.

⁵⁸⁷ “Consideraciones Generales”. En: Organización Mundial del Turismo, 2009:329.

⁵⁸⁸ Elaborada por la Conferencia Internacional sobre Turismo y Artesanía, celebrada en el año 2006 en Teherán, Irán.

⁵⁸⁹ UNESCO [En línea] Consulta: 28.02.2013.

CAPÍTULO V: DISEÑO DE POLÍTICAS PRIVADAS DE GESTIÓN CULTURAL PARA LA REVITALIZACIÓN DEL TEJIDO DE TELAR DE CINTURA EN LA REGIÓN LAMBAYEQUE.

5.1. Los agentes privados y la revitalización del tejido de telar de cintura de la Región Lambayeque

En este acápite trataremos sobre las personas jurídicas de derecho comercial, es decir las empresas cuyo objeto social sea la producción de artesanías⁵⁹⁰.

a. Empresas privadas de gestión turística.

Las empresas privadas de gestión turística, desarrollan sus proyectos en base a la llamada “Oferta turística”, es decir, el conjunto de elementos que conforman el producto turístico, al que se le añade el desarrollo de un programa de promoción orientado a los posibles consumidores, un programa de distribución del producto turístico manejado por los operadores turísticos y, el establecimiento de un precio adecuado a las características del mercado⁵⁹¹. La oferta turística es desarrollada principalmente por el sector privado con el apoyo del sector público, específicamente en la identificación de los recursos, la evaluación de los mismos, el desarrollo de la infraestructura necesaria,

⁵⁹⁰ Las instituciones de la sociedad civil formadas por los propios artesanos y todo tipo de agrupaciones privadas que potencialmente gestionarían la revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano se analizarán en el ítem 2.5.

⁵⁹¹ Vallenás, 2006:10.

la promoción de los mercados de interés, la normatividad y la capacitación⁵⁹².

De otro lado, se llama “producto turístico”, al conjunto de bienes y servicios puestos a disposición del usuario en un destino determinado. Dicho producto turístico, está compuesto por los recursos turísticos, que son los elementos primordiales de la oferta turística; aquellos elementos naturales, culturales y humanos que pueden motivar el desplazamiento de los turistas, es decir, generar demanda: Sitios naturales, manifestaciones culturales, folclor, realizaciones técnicas, científicas y artísticas contemporáneas, acontecimientos actuales o tradicionales. El tejido de telar de cintura lambayecano, en estos términos, es un recurso turístico para las empresas de este tipo.

Toda gestión turística realiza una labor de “Interpretación”, entendiendo por ella al conjunto de actividades potenciales realizadas para incrementar la concienciación pública y propiciar un mayor conocimiento del sitio de patrimonio cultural, tal como la define la “Carta ICOMOS para Interpretación y Presentación de sitios de Patrimonio Cultural”⁵⁹³. Este instrumento normativo no vinculante, de carácter axiológico y de inspiración para el Turismo, brinda serias recomendaciones que deberían ser consideradas para planificar su gestión:

- “Los elementos intangibles de un sitio patrimonial tales como las tradiciones culturales y espirituales, la historia, la música, la danza, el teatro, la literatura, las artes visuales, las costumbres locales y el legado culinario se deben considerar en su interpretación.” (Principio 3. Contexto y entorno. Nro. 5). La recomendación esclarece la oportunidad de mejorar la gestión turística, pues constituye una práctica actual en ésta, el priorizar como recurso turístico y presentar únicamente al Patrimonio Cultural Material.
- “La relevancia transcultural de los sitios de Patrimonio Cultural, así como la gama de perspectivas sobre los mismos en investigaciones, documentación histórica y tradiciones vivas, deben tenerse en cuenta

⁵⁹² Labor que desarrolla el Viceministerio de Turismo, como ya se ha visto.

⁵⁹³ Ratificada por la 16ª Asamblea General de International Council of Monuments and Sites –ICOMOS–, Québec, Canadá, el 04.10.2008.

en la formulación de los programas interpretativos.” (Principio 3. Contexto y entorno. Nro. 6). Consideramos que el Turismo debería incorporar cada vez más, para su Interpretación y Presentación a las investigaciones nacionales respectivas.

- “La interpretación y presentación del patrimonio cultural tienen que ser el resultado de una colaboración eficaz entre los profesionales del patrimonio, la comunidad local asociada así como todos los agentes implicados.” (Principio 6). En respeto de los derechos humanos culturales (véase ítem 3.1.), la gestión turística privada debería incorporar en su planificación, sobre todo, a los miembros de la comunidad local, en nuestro caso, a los textileros de telar de cintura de la región.

- “En la formulación de los programas de interpretación y presentación se debe integrar la experiencia multidisciplinar de especialistas, miembros de la comunidad local, expertos en conservación, autoridades gubernamentales, intérpretes y gestores del sitio patrimonial, operadores turísticos y otros profesionales.” (Principio 6. Nro. 1).

-“Los Derechos tradicionales, las responsabilidades y los intereses de los propietarios de las comunidades asociadas deberán ser tomados en cuenta y respetados en el proceso de elaboración de los programas interpretativos y de presentación de los sitios del patrimonio cultural.” (Principio 6. Nro. 2). Esto implica cuidar el derecho de marca colectiva de la comunidad a la que pertenece el tejido de telar de cintura –como Incahuasi, por ejemplo-, al momento de la Interpretación y Presentación de la gestión Turística. Tanto más cuanto la Ley establece el derecho que el artesano tiene a la propiedad intelectual de sus obras y a la marca colectiva también⁵⁹⁴.

En cuanto al tipo de Turismo que realizan estas empresas, el que conviene –y es el que se desarrolla en nuestro país casi por excepción-, a la revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano, es el “Turismo sostenible”: Es aquel que satisface las

⁵⁹⁴ “El Artesano tiene derecho a: a) La protección, conservación, fortalecimiento y promoción de su actividad y valores culturales e históricos que expresa en sus obras. f) La propiedad intelectual de sus productos y diseños, y al uso de marcas colectivas, de acuerdo a las normas de la materia.” (Reglamento de la Ley del Artesano y del Desarrollo de la Actividad Artesanal, D.S.Nº 008- 2010-MINCETUR).

necesidades de los turistas actuales y de las regiones receptoras, al mismo tiempo que protege e incrementa las oportunidades para el futuro. Este es concebido de tal manera que conduzca al manejo de todos los recursos de forma tal que las necesidades económicas, sociales y estéticas puedan ser satisfechas, manteniendo a la vez la integridad cultural, los procesos ecológicos esenciales, la diversidad biológica y los sistemas que soportan la vida⁵⁹⁵.

Según Vallenas⁵⁹⁶, el Turismo Sostenible debería regirse por los siguientes Principios: Utilizar los recursos en forma sostenible; reducción del sobre-consumo y el derroche; mantenimiento de la diversidad natural y cultural; integrar el turismo en la planificación; sostener la economía local; involucrar las comunidades locales; acuerdos consensuados entre los actores involucrados; personal capacitado; responsabilidad en el marketing turístico e investigación empresarial.

De otro lado, la “Carta de Lanzarote” (Canarias en 1995), producida por los asistentes a la Conferencia Mundial de Turismo Sostenible, expresa que siendo el turismo un potente instrumento de desarrollo, puede y debe participar activamente en la estrategia del desarrollo sostenible. Una buena gestión del turismo exige garantizar la sostenibilidad de los recursos de los que depende⁵⁹⁷.

El Turismo sostenible, correctamente gestionado pues, constituye una gran oportunidad de desarrollo regional y a la vez de salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial:

“...el turismo suele estimular el interés de los residentes por la propia cultura, sus tradiciones, costumbres y patrimonio histórico...Este despertar cultural puede constituir una experiencia positiva para los residentes que toman conciencia del valor histórico y cultural de su patrimonio. En ese sentido, el turismo contribuye a:...la revitalización de las actividades y costumbres locales, como la artesanía, el folclore, los festivales, la gastronomía.”⁵⁹⁸

⁵⁹⁵ Vallenas, 2006:19.

⁵⁹⁶ Vallenas, 2006:20.

⁵⁹⁷ Tomado de: Perú 2021[En línea] Consulta: 21.01.2012.

⁵⁹⁸ Vallenas, 2006:22.

La región Lambayeque está considerada dentro de los planes sectoriales públicos del turismo, como integrante del “Circuito Turístico Nororiental”. En este sentido habría prioridad en la ejecución de proyectos e inversiones tanto públicas como privadas. Ello aunado al crecimiento del turismo interno hacia el norte del país, con protagonismo de la ciudad de Chiclayo. En cuanto a las amenazas o elementos o factores externos que los miembros de las instituciones públicas y privadas sienten que les pueden afectar negativamente para el logro de sus objetivos, están: Ausencia todavía, de una política corporativa de desarrollo del turismo, que involucre todos los actores y recursos en el ámbito local, regional e institucional; y la ausencia de un grado óptimo de seguridad, (delincuencia contra los turistas)⁵⁹⁹.

Salvaguardar el Patrimonio Cultural a través de la gestión turística no es un postulado nuevo pero sí de escasa comprensión, aceptación y desarrollo en el Perú. Consideramos que la causa de esta falta de visión, se debe al desconocimiento y falta de aplicación de la Ley vigente y de otros instrumentos normativos vinculantes internacionales.

La Organización Mundial del Turismo, organizó en Lima, la “III Conferencia Internacional sobre Turismo y Artesanía” en el año 2008⁶⁰⁰ con interesantes aportes sobre esta temática. Giulio Vinaccia sostiene que:

“potenciar las manifestaciones físicas e intangibles de la tradición artesanal en los distintos destinos turísticos constituye una opción estratégica para crear ventajas competitivas y diferenciarse de la competencia. Asimismo, contribuye a lograr un desarrollo sostenible y responsable de un nuevo tipo de turismo que genere oportunidades y riqueza en las poblaciones locales y ayude a la preservación del patrimonio cultural”⁶⁰¹.

El consultor internacional citado advierte además que, el proceso de la gestión turística privada y artesanía puede ocasionar choques y tensiones entre identidad y modernidad, entre globalización y localización, pero que ello ofrece oportunidades enormes para los

⁵⁹⁹ Vallenás, 2006:460-461.

⁶⁰⁰ Obra citada.

⁶⁰¹ Vacancia, Giulio. “El desarrollo de una oferta artesanal como instrumento de impulso y promoción de turismo a escala nacional y local.” En: Organización Mundial del Turismo, 2009:3.

actores que produzcan y comercialicen productos con una fuerte carga cultural local, así como a los países y destinos en términos de imagen, promoción y singularidad:

“Solamente del conocimiento de los mecanismos, motivaciones y particularidades de las diferencias culturales podremos evitar entonces el proceso de traducción o de simplificación que tiende a reducir universos simbólicos diferentes dentro de un único cuadro de conocimiento universal que debe coincidir con la actual cultura dominante.”⁶⁰²

De modo más preciso aún, Vinaccia sostiene que la gestión turística debe ser de salvaguarda de la artesanía:

“Apostar en la revitalización, estímulo e innovación del patrimonio cultural local es al mismo tiempo una inversión social positiva y una excelente oportunidad de negocios. En un mercado turístico global que ha llegado y tendrá aún más a niveles nunca experimentados de sobreoferta y de ultra competición, la oferta con un alto contenido cultural local es ampliamente favorecida, por su valor de unicidad y especificidad.”⁶⁰³

En la gestión turística revitalizadora del patrimonio cultural inmaterial –en especial del tejido de telar de cintura lambayecano- que proponemos, resulta urgente capacitar no solo al artesano, sino también al agente turístico, y al agente cultural, como lo afirma Jordi Tresserras⁶⁰⁴. Teniéndose en cuenta que el agente turístico sobretudo, ha sido formado profesionalmente sin los valores que corresponden otorgarse al Patrimonio Cultural en general, por lo que consideramos que es más urgente su capacitación.

Valcárcel por su parte, propone poner en valor el recurso de nuestro patrimonio artesanal y compatibilizarlo con alternativas turísticas sostenibles y adecuadas al entorno, revitalizando las propias áreas geográficas. También recomienda aprovechar los vínculos

⁶⁰² Vinaccia, Giulio. “El desarrollo de una oferta artesanal como instrumento de impulso y promoción de turismo a escala nacional y local.” En: Organización Mundial del Turismo, 2009:3.

⁶⁰³ Vinaccia, Giulio. “El producto artesanal para uso turístico.” En: Organización Mundial del Turismo, 2009:27.

⁶⁰⁴ Tresserras, Jordi. “El Turismo como agente para el rescate y fortalecimiento del patrimonio cultural y desarrollo artesanal.” En: Organización Mundial del Turismo, 2009:283.

realizados con instituciones culturales como hito de marketing turístico⁶⁰⁵.

Consecuentemente, nuestro planteamiento radica en que deberían integrarse los principios de la sostenibilidad en la actividad turística y gestionar ésta revitalizando el patrimonio cultural inmaterial, en especial el tejido de telar de cintura de Lambayeque. Se trata de utilizar los recursos turísticos de la zona de tal forma en que éstos no se deterioren ni corran el peligro de desaparecer, y que puedan seguir siendo utilizados por las comunidades que viven de ellos y por las generaciones futuras. Y esto en aplicación de la normativa legal vigente en el país que postula una gestión mixta:

“El Estado reconoce a la artesanía como un recurso turístico incorporable en todos los productos turísticos del Perú. Para tal efecto, las distintas entidades públicas en los ámbitos nacional, regional y local incorporan el componente artesanía en la normativa del sector turismo, en los programas, proyectos de desarrollo y de promoción de productos turísticos.”⁶⁰⁶

b. Empresas de artesanías.

El tejido de telar de cintura lambayecano es Artesanía, pues constituye una:

“...actividad económica y cultural destinada a la elaboración y producción de bienes, ya sea totalmente a mano o con ayuda de herramientas manuales, e incluso medios mecánicos, siempre y cuando el valor agregado principal sea compuesto por la mano de obra directa y esta continúe siendo el componente más importante del producto acabado, pudiendo la naturaleza de los productos estar basada en sus características distintivas, intrínsecas al bien final ya sea en términos del valor histórico, cultural, utilitario o estético, que cumplen una función social reconocida, empleando materias primas originarias de las zonas de origen y que se identifiquen con un lugar de producción.”⁶⁰⁷

⁶⁰⁵ En el Perú, la ley de la materia denomina “revitalizar o salvaguardar” al bien cultural inmaterial, en vez de “poner en valor”. Valcárcel, Mercedes. “Lecciones aprendidas en España del desarrollo de circuitos turísticos artesanales.” En: Organización Mundial del Turismo, 2009:98.

⁶⁰⁶ Artículo 24º.- Integración entre turismo y artesanía (Ley del Artesano y del desarrollo de la actividad artesanal, Ley Nro. 29073).

⁶⁰⁷ Artículo 5º de la Ley del Artesano y del desarrollo de la actividad artesanal, Ley Nro. 29073.

En la actividad privada, la Artesanía se desarrolla a través de formas empresariales, tal como la define el Reglamento de su Ley especial: “La unidad económico-social, con fines de lucro, integrada por personas naturales o jurídicas, dedicadas mayormente a la producción y comercialización de artesanía...”⁶⁰⁸

La ley de la materia, establece igual oportunidad en el desarrollo de la gestión artesanal en el país, tanto al sector público como privado a través de sus “entidades involucradas”⁶⁰⁹. Es por ello que la gestión mixta –sector público y privado (empresas y otras organizaciones)-, es la que proponemos para la revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano.

Giulio Vinaccia plantea también la necesidad de crear mecanismos simples de interacción, articulación y cooperación entre los sectores público, privado (empresas turísticas y empresas u otro tipo de organizaciones artesanales):

“para que ese universo de formas, técnicas, colores y signos de la artesanía local pueda ser transmitido de manera silenciosa, pero precisa, ampliando el sentido del mensaje, transmitiendo al turista-sin la intermediación de las palabras-, sensaciones, recuerdos y experiencias que se refieren a una experiencia concreta, material.”⁶¹⁰

Para desarrollar actividad artesanal sea de modo individual (como persona natural) o colectivo (como persona jurídica), es requisito obligatorio inscribirse en el Registro Nacional del Artesano, que se encuentra a cargo de la Dirección Nacional de Artesanía del Viceministerio de Turismo⁶¹¹. La inscripción es gratuita, bajo un formato con carácter de declaración jurada y tiene dos años de duración⁶¹².

Resulta indudable que la formalización de la actividad artesanal – a través de la constitución de empresas artesanales, por ejemplo-, coadyuvaría a la revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque. Las empresas privadas de artesanía cuentan actualmente

⁶⁰⁸ Artículo 1°, literal j), del Reglamento de Ley Nro., 29073, D.S. Nro. 008-2010-MINCETUR; concordado con el artículo 8° de la Ley Nro. 29073.

⁶⁰⁹ Artículo 11° del Reglamento de Ley Nro., 29073.

⁶¹⁰ Vinaccia, Giulio. “El producto artesanal para uso turístico.” En: Organización Mundial del Turismo, 2009:27.

⁶¹¹ Artículo 21°, inciso 1), del Reglamento de Ley Nro, 29073, D.S. Nro. 008-2010-MINCETUR;

⁶¹² Artículo 24° del Reglamento de Ley Nro., 29073, D.S. Nro. 008-2010-MINCETUR;

con gran respaldo para su gestión por parte del Ministerio de Comercio Exterior (MINCETUR), el cual, en coordinación con los gobiernos regionales y los gobiernos locales, a través de sus órganos competentes, orienta a los artesanos en los actos de formalización, constitución, organización y acceso al mercado nacional e internacional. Consideramos que estas labores, deberán ser realizadas conjuntamente con las demás entidades públicas vinculadas a la promoción del artesano y de la actividad artesanal, así como con las entidades del sector privado.

Asimismo, el Ministerio de Comercio Exterior (MINCETUR) otorga Certificación Artesanal⁶¹³ a personas naturales y/o jurídicas que realicen actividad artesanal y a los organismos e instituciones de desarrollo y promoción artesanal, la cual permite gozar de los beneficios de acreditación ante las entidades internacionales y nacionales. Los gobiernos regionales a su vez, otorgan esta misma Certificación a través de las Direcciones Regionales de Turismo y Artesanía o las que hagan sus veces. De igual modo, gozan de esta competencia, las municipalidades provinciales y distritales. Esta acreditación podría impulsar la comercialización de los productos elaborados con el tejido de telar de cintura en Lambayeque.

De otro lado, el Ministerio de Comercio Exterior (MINCETUR), conjuntamente con las instituciones públicas encargadas de la promoción de las exportaciones, de la promoción turística y de la promoción de la pequeña y microempresa, en coordinación con el Ministerio de Relaciones Exteriores, los gobiernos regionales y locales y, otros sectores o instituciones competentes, facilita el acceso a los mercados, interno y externo, a los artesanos y empresas de la actividad artesanal, a través de diversos instrumentos de promoción, cooperación, asociatividad, capacitación empresarial y facilitación comercial. Para tal efecto, promueve la diversificación y expansión del mercado interno y de la exportación de las artesanías artísticas y utilitarias, capacitándoles para la competitividad para la exportación, complementando programas anuales para la participación, en el

⁶¹³ Artículo 29° de la Ley Nro. 29073, Ley del Artesano y del desarrollo de la actividad artesanal.

exterior, de los artesanos y de las empresas productoras artesanales, con la finalidad de fomentar la exportación de sus productos. Asimismo, desarrolla programas permanentes de capacitación para los artesanos y sus asociaciones, con el fin de adecuar su producción a los estándares de calidad y competitividad que exige el mercado internacional⁶¹⁴.

Como se ha visto, existe un amplio marco legal de apoyo y promoción para la gestión de las empresas privadas de artesanía, que bien pueden ser la base comercial de la revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano.

5.2. Actores y espacios fundamentales para la revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque.

Tratamos en este subcapítulo, sobre las entidades que se hallan involucradas⁶¹⁵ en la revitalización de la artesanía pertenecientes al sector privado, -distintas de las empresas turísticas y empresas de artesanía-. Estas son personas jurídicas de derecho privado: Asociaciones y Fundaciones⁶¹⁶. Siempre tienen una finalidad no lucrativa y se constituyen la primera, a diferencia de la segunda, sin ningún aporte económico ni patrimonial. Además, tienen un tratamiento privilegiado por el Estado en cuanto a su promoción (en las tres fases del proceso económico: Producción, Comercialización y Distribución) siempre y cuando establezcan su domicilio en el país⁶¹⁷. Consideramos que en estos casos, la asociatividad, sinergia y cooperación entre dichas entidades deberían ser fomentadas por los organismos públicos competentes⁶¹⁸.

⁶¹⁴ Artículo 21° de la Ley Nro. 29073, Ley del Artesano y del desarrollo de la actividad artesanal.

⁶¹⁵ El Artículo 11° de la Ley Nro. 29073, dispone que además son las entidades públicas.

⁶¹⁶ Conforme a las disposiciones del Código Civil Peruano, Libro I.

⁶¹⁷ Artículo 19° de la Ley Nro. 29073.

⁶¹⁸ Artículo 16° de la Ley Nro. 29073.

a. Las asociaciones de artesanas que tejen en telar de cintura en la Región Lambayeque.

La siguiente tabla resume a las asociaciones de artesanas que se hallan en actividad, realizando tejido de telar de cintura en la región Lambayeque:

Tabla 20

Asociaciones de artesanas en tejido de telar de cintura de la región Lambayeque

| NOMBRE DE LA ASOCIACIÓN | DOMICILIO Y/O DIRECCIÓN ELECTRÓNICA | TELÉFONOS |
|---|--|---|
| Asociación Comunal Inkawasi Awana | Calle Unión s/n , Distrito Incahuasi. Av.Bolognesi 772, Chiclayo. awana_inkawasi@hotmail.com; inkawana@inkawana.com | 835044; 9883-399677; 9938-49261. |
| Asociación Productores Artesanales Agropecuarios y Afines - APAGROP | Calle San Martín 808, distrito de Incahuasi. | 287174. |
| Asociación Warmi Awakunka - Centro Poblado Uyurpampa. | Casa de Enlace: Santa Rosa 1047, Ferreñafe, Uyurpampa, distrito Incahuasi. | 287614; 287303. |
| Asociación Awana | Caserío Chukllupampa – Sector atunera/ Distrito Incahuasi. | ----- |
| Asociación de Damas Artesanas Virgen de la Asunción. | Av. Juan Miguel Bernilla – Sector Pueblo Nuevo – Señor de la Humildad. Centro Poblado Uyurpampa/ distrito Incahuasi. | ----- |
| Asociación de Productores del Arte Muchik | Mz. A, Lote 2, San Jacinto, Monsefú. yola_leo71@hotmail.com; | 9799 33128. |
| Asociación de artesanos de Túcume. | Museo de sitio de Túcume. museotucume@hotmail.com | ----- |
| Centro de Innovación Tecnológica Turístico Artesanal Sipán (CITE SIPÁN) | citesipan@mincetur.gob.pe citesipan@hotmail.com | (51) (074) 282843. |
| Comité de Artesanas de Rodeopampa. | Caserío de Rodeopampa, distrito de Cañaris. | ----- |
| Comunidad Saltur | Centro poblado Saltur, Zaña, Lambayeque. Quiñones 105, Dpto. 207, Chiclayo. | (074) 452-969/ 9900 13935/ 979710505. |
| Victoria Inoñán Valdera | C.P. Romero Calle, Francisco Bolognesi 140, Mórrope. Aldea Artesanal Mochica, interior Museo Tumbas Reales-Lambayeque. | 9855 95693. |

Las asociaciones de artesanía tienen las mismas obligaciones que los propios artesanos: deben solicitar y renovar su inscripción en el Registro Nacional del Artesano; Comunicar a la Dirección Nacional de Artesanía o al órgano regional competente, el cese de su actividad o cualquier cambio que suponga la modificación de los datos declarados, proporcionando información útil sobre la materia⁶¹⁹.

Consideramos de gran importancia la creación, activación y fortalecimiento de las asociaciones de artesanas tejedoras en telar de cintura de Lambayeque, toda vez que, el Consejo Nacional de Fomento Artesanal –encargado de proponer la política artesanal del país y sus normas de acción y apoyo-, estará integrado por un representante de estas mismas instituciones⁶²⁰. Para ello, la asociación deberá desarrollar sus actividades en por lo menos seis departamentos del país⁶²¹. Esto significa que en la práctica, los propios artesanos representativos, deberán participar de la toma de decisiones y de la formulación de la política nacional sobre su quehacer.

Los derechos a expresarse en sus propias culturas y manifestaciones, que tienen las asociaciones de artesanos constituidas por las comunidades campesinas y nativas, han sido reconocidos por la Constitución Política del Estado y son amparados por los Derechos de los Pueblos Indígenas⁶²². Así, la norma jurídica internacional y programática de políticas públicas de salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, ha dispuesto que los Estados partes deberán favorecer y asegurar la más estrecha participación de comunidades, grupos e individuos que mantengan y transmitan tal Patrimonio, vinculando su actividad con la gestión cultural⁶²³.

De otro lado, debe considerarse que el Estado peruano, es competente para incentivar la comercialización directa de los artesanos productores de las comunidades campesinas y nativas, o mediante las propias organizaciones de artesanos⁶²⁴. El Gobierno Regional de

⁶¹⁹ Artículo 6° del D.S. Nro. 008-2010-MINCETUR;

⁶²⁰ Artículo 12.2.5° de la Ley Nro. 29073.

⁶²¹ Artículo 1°, literal m) del D.S. Nro. 008-2010-MINCETUR;

⁶²² Tema tratado por el subcapítulo 3.1. de la primera parte.

⁶²³ Convenio de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial UNESCO 2003, artículo 15°.

⁶²⁴ Artículo 17° de la Ley de Desarrollo de la Actividad Artesanal, Ley Nro. 29073.

Lambayeque y todas sus municipalidades, -en coordinación con organismos privados del sector turismo y los gremios artesanales-, son competentes para diseñar, ejecutar y supervisar programas y proyectos para incorporar a las poblaciones o conglomerados artesanales a los circuitos y/o productos turísticos⁶²⁵.

b. La transmisión intergeneracional y enseñanza actual del tejido de telar de cintura en la región Lambayeque.

Consideramos que la "transmisión de generación en generación"⁶²⁶, es el aspecto más importante para la gestión cultural y revitalizadora, consagrado por el Derecho de la Cultura, como ha sido mencionado precedentemente. Así, en el Perú, constituye una acción o forma de salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, la "Transmisión"⁶²⁷.

De otro lado, según la Folklorología⁶²⁸, la "transmisión no institucionalizada", es característica básica de todo hecho folklórico. Y la técnica del tejido en telar de cintura lambayecana es un hecho folklórico. Francisco Iriarte explica al respecto que:

“el hecho folklórico se transmite por el ejemplo y la oralidad. Es lo contrario a la enseñanza escolarizada, académica y oficial. Se trata de conocimientos adquiridos en el seno de la familia y de la comunidad, en forma empírica, enseñado por la generación mayor a los menores, al margen de los medios oficiales y eruditos.”⁶²⁹

Por otra parte, debe apreciarse que la Comunidad Internacional ha considerado como medida estratégica del Plan de Salvaguarda del

⁶²⁵ Artículo 25º de la Ley Nro. 29073.

⁶²⁶ Convenio sobre Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial UNESCO 2003

⁶²⁷ Artículo 24º de la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, Ley Nro. 28296.

⁶²⁸ Rama de la Antropología que se dedica al estudio integral de la producción cultural tradicional y anónima de las capas populares de las sociedades rurales y urbanas. (Iriarte, 2000:28).

⁶²⁹ Iriarte, 2000:52.

Arte Textil de Taquile⁶³⁰, la “transmisión intergeneracional – especialmente a los jóvenes-, que fortalezca su identidad.

En la actualidad, en el caserío "La Raya", en el distrito de Túcume, Lambayeque, la artesana Susana Bances teje en su casa y espontáneamente agrupa a sus vecinas, mujeres madres de familia como ella, para enseñarles a utilizar el telar de cintura, diseñar nuevas prendas, exhibirlas y venderlas, buscando nuevas oportunidades de negocio. Se preparan además para participar en concursos, ferias, cursos, etc., y en toda oportunidad para desarrollar su labor e implementar una actividad económica que les generen nuevos ingresos, sin descuidar su hogar⁶³¹.

Petronila Brenis hace lo propio en Ferreñafe, desde hace tres décadas atrás, enseñando también a nivel nacional y en colegios de su distrito⁶³². Estos singulares ejemplos, son casos aislados, pues de los pocos artesanos que practican aún la técnica artesanal materia de nuestra investigación, son menos aún los que la transmiten a las nuevas generaciones, salvo en Incahuasi, donde la transmisión opera en el seno de los clanes familiares (véase el subacápite 5.2 a) de esta segunda parte de la investigación.

Una iniciativa para la transmisión de este conocimiento ancestral, promovida desde el sector público, fue el **“Proyecto FITE-Perú” o “Proyecto de Fortalecimiento Integral del Turismo en el Perú”**⁶³³. Realizado en el distrito de Túcume, desde el año 2002 hasta el 2007, tuvo como objetivo principal, el fortalecimiento de las habilidades tradicionales, específicamente las técnicas del tejido de telar de cintura, en los estudiantes de cuarto y quinto año de secundaria de la zona, orientándolos hacia la formación de pequeñas empresas o negocios propios. Los cursos respectivos fueron llevados de modo obligatorio para los estudiantes. Pero al visitar Túcume, no encontramos en

⁶³⁰ *Taquile* es una isla del Lago *Titi Caca*, Perú. Su arte textil integra desde el año 2008, la "Lista representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad". Tomado de: www.unesco.org/culture/ich/en/RL/00166.

⁶³¹ Entrevista de la autora realizada a la artesana Susana Bances en su casa-taller en el caserío "La Raya", en Túcume, Lambayeque.

⁶³² Entrevista de la autora realizada a la artesana Petronila Brenis, en su casa-taller en Ferreñafe, Lambayeque.

⁶³³ El Proyecto FITE PERU fue auspiciado por la Agencia Española de Cooperación Internacional y desarrollado por el Viceministerio de Turismo

actividad artesanal en tejido de telar de cintura a ningún joven de la zona⁶³⁴. Consideramos que, la debilidad de este proyecto radicó en la carencia de una sólida base conceptual de investigación histórica y falta de proyección estética para los bienes culturales producidos por dicha técnica ancestral, al considerarlos como lo hace actualmente la gestión turística, tan solo como “recurso turístico”⁶³⁵. Es por ello que, consideramos fundamental definir el marco conceptual, previamente a la formulación de todo proyecto de gestión cultural relacionado con este tema: La técnica del telar de cintura y los bienes que con ella se producen, ¿son Arte popular o artesanía? En nuestra concepción son objetos de Arte popular, como ha quedado explicado en el acápite 1.2.c), del primer capítulo y primera parte de esta investigación. Y al considerarlos así, la gestión cultural sobre ellos cambia totalmente, al no tratárseles como simples productos comerciales o “recursos turísticos”.

La convocatoria al **“Premio Amautas de la Artesanía Peruana”**⁶³⁶ tiene como objetivo el de valorar el talento, la competitividad y la creatividad del artesano peruano a nivel nacional. Su finalidad el otorgar reconocimiento y estímulo a los artesanos por la importancia de su obra y por su contribución a la conservación de la tradición artesanal del país, especialmente con la transmisión de sus conocimientos para la formación de nuevos artesanos a nivel nacional.”⁶³⁷. Este concurso, es el máximo galardón que el Estado otorga a los artesanos en el país y constituye una gran oportunidad para la transmisión intergeneracional de la artesanía en general y especialmente del tejido de telar de cintura lambayecano. Exige, según sus requisitos, que los pupilos de los artesanos se encuentren en actividad, es decir, produciendo y viviendo de la artesanía. Se premia pues lo siguiente:

⁶³⁴ Visita de investigación de la autora al Distrito de Túcume en el año 2012.

⁶³⁵ Véase: Proyecto FIT-Perú, Obra citada.

⁶³⁶ Organizado por el Viceministerio de Turismo de MINCETUR. MINCETUR [En línea]. Consulta: 17.06.2013. Conforme a lo dispuesto por el artículo 28° de la Ley Nro. 29073.

⁶³⁷ MINCETUR [En línea]. Consulta: 17.06.2013. El artículo 36.2, literal b.iv) del Reglamento de la Ley Nro. 29073, D.S.Nro. 008-2010-MINCETUR; establece que el Amauta debe cumplir el Requisito de la “Transmisión de sus conocimientos a los artesanos a través de Talleres o Escuelas por un período de por lo menos diez años, acreditado mediante Declaraciones Juradas suscritas por diez pupilos artesanos en actividad.” El artículo 37° establece el compromiso del Amauta artesano de inclusive hacer docencia.

“la acción del maestro guía, que enseña, instruye, forma y construye, por un lado, la técnica y los aspectos instrumentales de su arte en sus discípulos y, por otro, los elementos conceptuales, estilísticos, estéticos creativos y el alma tradicional de su arte. El Amauta Artesano es una persona comprometida con transmitir conocimientos y hacer docencia, a fin de fortalecer el dominio en la línea artesanal que desarrolla. Es también el promotor encargado de divulgar, fortalecer e impulsar dentro de los medios a su alcance, el arte y la historia de la artesanía peruana.”⁶³⁸

c. Actos festivos, fiestas y ferias.

Las distintas manifestaciones culturales de las comunidades campesinas y nativas, así como las de todos los pobladores de los todos los distritos de la región Lambayeque, que por su importancia, valor y significado, de carácter histórico, tradicional, estético, folklórico, - como el tejido de telar de cintura y las prendas que con éste se elaboren-; que formen parte de sus propias identidades, se continuarán produciendo en la medida de su vigencia, es decir de su uso o realización contemporánea. Dichas manifestaciones están siempre vinculadas entre sí, como los usos sociales, rituales y actos festivos⁶³⁹.

Las denominadas "fiestas" o actos festivos son excelentes oportunidades para revitalizar el tejido de telar de cintura. Así lo recomienda la “Declaración de Teherán sobre artesanía, turismo y reducción de la pobreza”⁶⁴⁰. Consideramos que las comunidades deberían utilizar estos y otros espacios por generarse, para posicionar el potencial de producción y ventas de sus tejidos en telar de cintura. Hemos recopilado a la presente fecha, cincuenta y seis celebraciones religiosas y ferias en distintos distritos de la región Lambayeque, a saber:

⁶³⁸ MINCETUR [En línea]. Consulta: 17.06.2013.

⁶³⁹ El “patrimonio cultural inmaterial”, se manifiesta en particular en ámbitos tales como los “usos sociales, rituales y actos festivos” (Artículo 2º, inciso 2, literal c) del Convenio Unesco de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial 2003.

⁶⁴⁰ “Declaración de Teherán sobre artesanía, turismo y reducción de la pobreza.” En: Organización Mundial del Turismo, 2009:337.

Tabla 23

Principales fiestas y ferias de la región Lambayeque por Distritos

| FECHA DE LA CELEBRACIÓN | NOMBRE DE LA FIESTA o FERIA Y LUGAR DE REALIZACIÓN |
|-------------------------|--|
| Enero 1 | Niño del Nuevo Año. Distrito de Santa Rosa (Provincia de Chiclayo). |
| Enero 6 | San Benito de Palermo. Distrito de Reque (Provincia de Chiclayo). |
| Enero 20 | Niño Dios de Reyes. Distrito de Mochumí (Provincia de Lambayeque). |
| Enero 23 | San Sebastián. Distrito de Lambayeque (Provincia de Lambayeque). |
| Marzo 2 | Virgen de la Candelaria. Distrito de Túcume (Provincia de Lambayeque). |
| Marzo 23 | Virgen de la Purísima Concepción. Distrito de Túcume (Provincia de Lambayeque). |
| Abril 14 | Señor Nazareno Cautivo. Distrito de Monsefú (Provincia de Chiclayo). |
| Abril 19 | Santa Rosa de Lima. Distrito de San José (Provincia de Lambayeque). |
| Abril (movible) | Semana Santa. Todos los distritos de las tres provincias de la región Lambayeque. |
| Mayo 25 | Señor de la Justicia. Distrito de Ferreñafe (Provincia de Ferreñafe). |
| Mayo 27 | Santo Toribio de Mogrovejo. Distrito de Zaña (Provincia de Chiclayo). |
| Junio 1 | San José Obrero. Distrito de La Victoria (Provincia de Chiclayo). |
| Junio 1 | Cruz de Mayo. Distritos de Pimentel, Nueva Arica y Éten (Provincia de Chiclayo). |
| Junio 5 | San Martín de Porres. Distrito de Nueva Arica (Provincia de Chiclayo). |
| Junio 5 | Las Cruces. Distrito de Jayanca (Provincia de Lambayeque). |
| Junio 15 | San Isidro Labrador. Distritos de Mesones Muro (Provincia de Ferreñafe) y Mochumí (Provincia de Lambayeque). |
| Julio 19 | San Salvador. Distrito de Jayanca (Provincia de Lambayeque). |
| Julio 24 | San Juan Bautista. Distritos de Oyotún (Provincia de Chiclayo); Íllimo (Provincia de Lambayeque) y Cañaris (Provincia de Ferreñafe). |
| Julio 29 | San Pablo. Distritos de Pacora (Provincia de Lambayeque), Mórrope y Chochope en (Provincia de Lambayeque). |
| Julio 29 | San Pedro. Distrito de Santa Rosa (Provincia de Chiclayo) |
| Julio 30 | Sagrado Corazón de Jesús. Distritos de Puerto Éten (Provincia de Chiclayo) y Salas (Provincia de Lambayeque). |
| Agosto 16 | Virgen del Carmen. Distritos de Pueblo Nuevo (Provincia de Ferreñafe) y Pimentel (Provincia de Chiclayo). |
| Agosto 22 | Divino Niño del Milagro. Distrito de Éten (Provincia de Chiclayo) |
| Setiembre 4 | Santo Domingo de Olmos. Distrito de Olmos (Provincia de Lambayeque). |
| Setiembre 5 | Santísima Cruz de Chalpón. Distrito de Motupe (Provincia de Lambayeque). |
| Setiembre 6 | Virgen de la Purísima Concepción. Distrito de Túcume (Provincia de Lambayeque). |
| Setiembre 12 | Virgen de las Mercedes. Distrito de Incawasi (Provincia de Ferreñafe) |
| Setiembre 14 | Señor Nazareno Cautivo. Distrito de Monsefú (Provincia de Chiclayo). |
| Setiembre 18 | Feria del Limón. Distrito de Olmos. (Provincia de Lambayeque). |
| Setiembre 18 | Feria Agropecuaria-Artesanal de Motupe. Distrito de Motupe (Provincia de Lambayeque). |
| Setiembre 21 | Feria Agropecuaria y Artesanal. Distrito de Incawasi (Provincia de Ferreñafe) |
| Setiembre 24 | Virgen de las Mercedes. Distrito de Lambayeque (Provincia de Lambayeque). |
| Setiembre 30 | Santa Rosa de Lima. Distrito de Santa Rosa (Provincia de Chiclayo). |
| Octubre 4 | San Miguel Arcángel. Distrito de Picsi (Provincia de Chiclayo). |
| Octubre 4 | San Francisco de Asís. Distrito de Salas (Provincia de Lambayeque). |
| Octubre 18 | Señor de los Milagros. Distritos de Chiclayo (Provincia de Chiclayo) y Ferreñafe (Provincia de Ferreñafe). |
| Noviembre 4-8 | Feria Agropecuaria y Artesanal de Uyupampa. Distrito de Incawasi (Provincia de Ferreñafe) |
| Noviembre 10 | Cruz de Pañala. Distrito de Mórrope (Provincia de Lambayeque) |
| Noviembre 11 | San Martín de Tours. Distrito de Reque (Provincia de Chiclayo) |
| Noviembre 15 | San Isidro Labrador. Distrito de Mesones Muro (Provincia de Ferreñafe) |
| Noviembre 25 | Santa Catalina de Alejandría. Distrito de Chongoyape (Provincia de Chiclayo). |
| Noviembre 29 | Fundación de Zaña (Provincia de Chiclayo). |
| Diciembre 1-8 | Feria Artesanal y Tecnológica de Lambayeque. Distrito de Lambayeque (Provincia de Lambayeque). |
| Diciembre 8 | Inmaculada Concepción. Distritos de Chiclayo (Provincia de Chiclayo) y Mochumí (Provincia de Lambayeque). |
| Diciembre 13 | Santa Lucía. Distrito de Ferreñafe (Provincia de Ferreñafe). |
| Diciembre 24 | Niño Dios de Pascua. Distrito de Santa Rosa (Provincia de Chiclayo). |

5.3. Diseño de políticas privadas para la revitalización del tejido de telar de cintura de la Región Lambayeque.

Consideramos que las instituciones privadas, ya sean empresas de Turismo o de artesanía; asociaciones o fundaciones, deberían diseñar sus políticas de gestión cultural, relacionadas con el Patrimonio Cultural Inmaterial, proponiéndose la revitalización de cada una de sus manifestaciones, como es, el tejido de telar de cintura lambayecano. No existe en la actualidad ninguna iniciativa que así lo realice, más sí, algunos antecedentes o logros parciales, como se analiza a continuación.

a. Análisis de antecedentes, casos y proyectos.

En Arequipa se desarrolla actualmente el proyecto **“Escuelas que hacen empresa”**. Sus propuestas podrían utilizarse en la revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano. Pertenece al "Programa de Escuelas Emprendedoras" que desarrolla el "Taller Asociación de Promoción y Desarrollo de Arequipa". Su Guía metodológica⁶⁴¹ desarrolla contenidos que se aplican en la gestión y ejecución de procesos productivos. Comprende tres metas emprendedoras y valores para insertarse en el mercado laboral⁶⁴². Sugiere también la elaboración de fichas técnicas, en las que "...proporcionan la información detallada del tejido, los componentes de una prenda, aseguran que, posteriormente, esta prenda pueda ser reproducida varias veces con las mismas características."⁶⁴³

⁶⁴¹ Ramos, 2007:1.

⁶⁴² Ramos, 2007:2.

⁶⁴³ Ramos, 2007:44.

Consideramos que ello aseguraría una transmisión de conocimientos y debiera ser considerado al realizar la labor de documentación⁶⁴⁴.

En la propia región Lambayeque, el “**Centro Eco**”, es una asociación, que ha puesto en marcha la capacitación de los pobladores rurales de las zonas rurales de los distritos de Pacora e Íllimo⁶⁴⁵, a través de talleres de tejido en telar de cintura empleando algodón nativo. Administra también una microempresa comunal donde venden sus productos. El propósito de estos talleres es crear una alternativa para resolver los problemas económicos en los hogares rurales, incentivando la imagen femenina cumpliendo nuevos roles que las sociedades globales exigen actualmente como mujer y empresaria. Además, Centro Eco facilita que las organizaciones públicas y privadas puedan conocer las experiencias exitosas desarrolladas por sus diferentes proyectos, con el objetivo de irradiar los conocimientos adquiridos tanto por los participantes de los proyectos como por los miembros del equipo técnico. Esto se realiza bajo el enfoque de enseñanza campesino a campesino, complementando la visita con talleres de capacitación para los líderes y promotores visitantes por parte del equipo técnico de los Proyectos. Se entregan libros de sistematización de sus experiencias y los visitantes si lo desean, pueden también pasar la noche con las familias participantes que le brindarán todos los servicios para una visita agradable⁶⁴⁶.

Excelente experiencia en la gestión revitalizadora de la artesanía, es la realizada por la “**Fundación artesanías de Chile**”, que forma parte de la red de Fundaciones de la Presidencia de la República de ese país, conformada por ocho instituciones de derecho privado sin fines de lucro. Su misión es preservar, valorar, fomentar y difundir las artesanías tradicionales chilenas promoviendo la integración de los artesanos en los procesos de desarrollo sociocultural y económico del país. La línea comercial de esta institución está vinculada con el Turismo Cultural, que define como:

⁶⁴⁴ La Documentación es una de las acciones más importantes para la revitalización del Patrimonio Cultural Inmaterial, establecida por la Ley de la materia y analizada en el acápite 2.27. (d).

⁶⁴⁵ Distritos ubicados al Este de la región.

⁶⁴⁶ CENTRO ECO. [En línea]. Consulta: 22.01.12. A estas experiencias les llaman “Turismo Rural Comunitario”.

“un turismo que respeta el patrimonio, creando instrumentos lúdicos de acercamiento que tengan un resultado beneficioso económicamente para la población y difusión de este patrimonio⁶⁴⁷.”

En este caso chileno, el Turismo es utilizado para la revitalización de la artesanía, en una experiencia de gestión mixta. Interesante experiencia digna de imitarse para la gestión revitalizadora del tejido en telar de cintura en la región Lambayeque.

b. La responsabilidad social como factor esencial para la revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque.

Las políticas privadas tienen actualmente la oportunidad de tomar la decisión de adoptar la “responsabilidad social empresarial”, que es una forma ética de gestión, que implica la inclusión de las expectativas de todos los grupos de interés alrededor de la empresa, para lograr el desarrollo sostenible. La Responsabilidad Social ayudará a la empresa a tomar conciencia de su rol en el desarrollo del país, reconociéndose a sí misma como un agente de cambio para mejorar la calidad de vida y la competitividad de su entorno⁶⁴⁸. Podemos afirmar que una empresa o institución cualquiera gestiona con responsabilidad social, cuando desarrolla los siguientes aspectos:

- Contribuye al desarrollo sostenible, incluyendo la salud y el bienestar de la sociedad.
- Toma en consideración las expectativas de sus partes interesadas.
- Cumple con la legislación aplicable y es coherente con la normativa internacional de comportamiento.
- Está integrada en toda la organización y la lleva a la práctica en sus relaciones.

⁶⁴⁷ Navarrete, Beatriz. “Fundación Artesanías de Chile: Una experiencia de preservar, valorar, fomentar y difundir las artesanías tradicionales chilenas.” En: Organización Mundial del Turismo, 2009:134.

⁶⁴⁸ Tomado de: Perú 2021 [En línea]. Consulta: 27.01.2014.

Por una serie de razones, el interés de las organizaciones en la responsabilidad social está creciendo actualmente⁶⁴⁹: La globalización, las mayores facilidades para viajar y la disponibilidad de comunicación instantánea, han significado que los individuos y organizaciones alrededor del mundo encuentren cada vez más fácil conocer las actividades de otras organizaciones, ya se ubiquen cercana como lejanamente. Estos factores dan la posibilidad a las organizaciones de beneficiarse y aprender nuevas formas de hacer las cosas y de resolver problemas. Esto también quiere decir que las actividades de una organización están sometidas a un mayor escrutinio por parte de una amplia variedad de grupos e individuos⁶⁵⁰, puesto que las políticas o prácticas aplicadas por las organizaciones en diferentes ubicaciones, pueden ser rápidamente comparadas.

La responsabilidad social empresarial constituye actualmente una norma internacional, en el sentido en que muchas empresas operan globalmente, siguiendo los mismos criterios y decisiones en su gestión, reglamentariamente. Las materias fundamentales y temas identificados en ella, reflejan una visión actual de las llamadas “buenas prácticas”⁶⁵¹. El carácter global de algunos temas ambientales, de salud, el reconocimiento de una responsabilidad mundial en la lucha contra la pobreza, entre otros, significa que los temas pertinentes para una empresa pueden ir mucho más allá del área geográfica inmediata en que ésta se halla⁶⁵². Y debería ser así en un tema relacionado con la artesanía, toda vez que la materia prima que se utiliza es generalmente un recurso natural, como el algodón y la lana de oveja en el tejido de telar de cintura lambayecano. Las tendencias a la sequía en la región Lambayeque y las posibilidades y condiciones para el cultivo del algodón pardo son aspectos sin el cuidado de los cuales no podría revitalizarse esta ancestral técnica textil.

⁶⁴⁹ No solo en el ámbito privado, sino que en el sector público también.

⁶⁵⁰ Las redes sociales y las páginas y otros sitios web están dando la posibilidad de participación activa, elección y aprobación por parte del público. Actualmente las empresas contratan especialmente a jóvenes que se dediquen a activar y mantener estas nuevas formas de comunicación.

⁶⁵¹ Actualmente en el Perú se desarrollan concursos que premian las mejores “buenas prácticas” empresariales. Véase Perú 2012 [En Línea]. Consulta: 02.08.2013.

⁶⁵² Documentos como la “Declaración de Río sobre Medioambiente y Desarrollo”, la “Declaración de Johannesburgo sobre Desarrollo Sostenible”, y los “Objetivos de Desarrollo del Milenio”, enfatizan esta interdependencia mundial.

Consideramos pues que, el concepto de responsabilidad social puede aplicarse no solo a la institución que gestiona de este modo, sino al proyecto que independientemente la puede asumir como tipo de gestión, como el que podría diseñarse para la revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque. Mas para ello, debe tenerse en cuenta que los elementos de la responsabilidad social reflejan las expectativas de una sociedad en un momento particular del tiempo y son, por tanto, cambiantes.

Como hemos afirmado, gestionar bajo el concepto de Responsabilidad Social, implica incluir las expectativas de todos los grupos de interés existentes alrededor de la empresa, también llamados *stakeholders*: Son aquellos grupos que interactúan con la empresa u organización y que se ven afectados negativa o positivamente por sus acciones, y cuyas acciones, a su vez, afectan negativa o positivamente a la empresa u organización. Graficados por la imagen 117, los *stakeholders* son los siguientes⁶⁵³:

-Los accionistas son los propietarios de las acciones, que han adquirido como inversión y que le garantizan poder sobre las decisiones que tome la empresa.

-Los colaboradores o trabajadores, son todas las personas naturales que sirven a la empresa, sea cual fuera su régimen de contratación – laboral o civil-. Las acciones y decisiones que tome la empresa afectarán tanto su vida laboral como su vida personal, así como a sus familias. Asimismo, las reacciones que éstas generen en ellos impactarán sobre el desempeño de la propia empresa.

- Los proveedores, son una persona o una entidad encargada de abastecer de bienes y servicios a la empresa u organización. Las acciones y decisiones que tome la empresa afectarán su forma de trabajo. Asimismo, su comportamiento puede afectar el desempeño de la empresa y la calidad de los productos o servicios.

- Los clientes o consumidores, son aquellos que comprarán y utilizarán los productos o servicios que produce una empresa o institución. La calidad de los productos o servicios ofrecidos y la forma

⁶⁵³ Perú 2021[En línea] Consulta: 24.05.2013.

de promocionarlos afectarán la percepción que los clientes-consumidores tienen de la empresa y su decisión de compra, y pueden causar un impacto en su vida cotidiana. Asimismo, sus decisiones influirán directamente en el éxito de la empresa.

- **El gobierno**, tanto el central como los regionales y locales, funcionan como fiscalizadores y reguladores al expedir normativas. Puede funcionar como un aliado en proyectos conjuntos.

- **La comunidad**, se compone por las personas que viven alrededor del lugar donde opera la empresa o donde ésta distribuye sus servicios. Las acciones de la empresa impactarán en su vida cotidiana. A su vez, sus acciones pueden afectar la reputación de la empresa y dificultar el desarrollo de las labores o pueden generar lazos de alianza y colaboración mutua. Toda empresa o institución privada puede generar programas de desarrollo local (económicos y sociales), que versen sobre la revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano.

- **El medio ambiente**, es el entorno directo donde la empresa opera o distribuye sus productos o servicios. No se trata únicamente del espacio donde se cohabita, sino de los seres humanos, los animales, las plantas, la cultura, las edificaciones, la atmósfera, la naturaleza, las relaciones entre todos, etc. Las acciones de la empresa impactarán negativa o positivamente sobre él, conservándolo o deteriorándolo. Asimismo, en cuanto se dañe el medio ambiente se corre el riesgo de que los recursos naturales que utiliza la empresa desaparezcan. Por lo que se deberán planificar acciones, en coordinación y bajo las normas legales de competencia del Ministerio del Ambiente⁶⁵⁴.

Imagen 117



⁶⁵⁴ Véase el acápite 3.2.d.) de la segunda parte de esta investigación.

De otro lado, junto con el concepto de Responsabilidad Social, en una empresa, plan o proyecto de revitalización del tejido de telar de cintura, consideramos que debería emplearse el llamado "**marketing responsable**". Se refiere a utilizar las técnicas de marketing de forma ética, transparente y responsable, en sus cuatro elementos: Producto, Precio, Plaza y Promoción.

En cuanto al **producto artesanal** realizado con el telar de cintura, se referiría a diseñar el mismo considerando la sostenibilidad de las materias primas e insumos a emplear, como el algodón pardo, por ejemplo: detallar claramente el contenido del producto; divulgar los efectos secundarios u otros que puedan afectar al consumidor en un lugar visible del embalaje y etiquetado; señalar los peligros potenciales por utilización prolongada o excesiva del producto; ser explícito en cuanto al uso de sustancias tóxicas.

El marketing es responsable cuando ofrece **precios** justos en sus productos. También cuando promueve la distribución adecuada y accesible para todos. Cuando se comunica los beneficios del producto, sólo si estos son reales y sin exagerarlos, se hace marketing responsable.

En cuanto a la **promoción** del producto, el marketing responsable no emplearía ningún lenguaje discriminatorio u ofensivo en sus mensajes. No induciría tampoco a menores de edad a un consumo irresponsable del producto. Ni ejercería la venta bajo presión (es decir, sólo vender un producto si va amarrado a otro o prácticas similares). Trataría con imparcialidad y equidad a todos los clientes y desarrollaría prácticas éticas con las empresas de la competencia⁶⁵⁵.

Finalmente, es necesario aclarar existe una relación cercana pero distinta entre el concepto de Desarrollo Sostenible⁶⁵⁶ y Responsabilidad Social Empresarial: el desarrollo sostenible es un concepto internacionalmente aceptado y un objetivo adoptado por la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Medioambiente y Desarrollo de 1992 y por la Cumbre Mundial sobre Desarrollo sostenible en 2002.

⁶⁵⁵ Tomado de: Perú 2021. [En línea]. Consulta el 28.07.2013.

⁶⁵⁶ Ha sido tratado en el subcapítulo 4.1. de la segunda parte de esta investigación.

El objetivo del desarrollo sostenible es alcanzar un estado de "sostenibilidad". Mientras que, la responsabilidad social, pone su centro de interés en la organización o empresa, no en el mundo, pero guardando un vínculo muy cercano con el desarrollo sostenible, debido a que el objetivo general de la responsabilidad social de una organización es contribuir al desarrollo sostenible, incluyendo la salud y el bienestar de la sociedad.

Es importante señalar que el desarrollo sostenible, como se describió anteriormente, es un concepto sustancialmente diferente al de la sostenibilidad o viabilidad de una organización individual. La sostenibilidad de una organización individual puede o no ser compatible con la sostenibilidad de la sociedad como conjunto, la cual se logra abordando los aspectos sociales, económicos y medioambientales de manera integral. El consumo sostenido, el uso sostenido de los recursos y el sustento sostenido están asociados a la sostenibilidad de toda la sociedad⁶⁵⁷.

Debe precisarse que, el concepto de desarrollo que empleamos, se halla ligado al de "diversidad cultural", cuyo fortalecimiento y preservación es uno de los objetivos esenciales en la actualidad, de las Naciones Unidas en general y de la *United Nations for Education, Science and Culture Organization* (UNESCO), en especial.

De otro lado, diseñar políticas públicas y privadas para la revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano y ejecutar las mismas, viabilizará la diversidad cultural en el país. Y es que, fomentando la diversidad cultural se promueve el desarrollo:

“La diversidad cultural amplía las posibilidades de elección que se brindan a todos; es una de las fuentes del desarrollo, entendido no solamente en términos de crecimiento económico, sino también como medio de acceso a una existencia intelectual, afectiva, moral y espiritual satisfactoria.”⁶⁵⁸

Así, valoramos la cultura como esencial al desarrollo humano. El desarrollo que se plantea entonces, es el que define la “Declaración de

⁶⁵⁷ Perú 2021 [En Línea] Consulta: 31.07.2012.

⁶⁵⁸ Artículo 3° de la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural (02 de Noviembre de 2001).

Cartagena”, instrumento jurídico no vinculante para el Perú, pero de gran importancia programática⁶⁵⁹:

- Un desarrollo que genere la prosperidad económica y social sostenida.
- Un desarrollo que tome en cuenta las especificidades culturales.
- Un desarrollo participativo que tome en consideración las necesidades y aspiraciones expresadas por las comunidades involucradas.
- Un desarrollo que tome en cuenta las diferencias culturales.
- Un desarrollo que amplíe las oportunidades de creación y expresión libre y plena de las capacidades.
- Un desarrollo que utilice el potencial de la memoria colectiva y lo ponga al servicio de la calidad de vida, la creación y la producción de conocimiento.
- Un desarrollo que respete los derechos culturales.
- Un desarrollo que valore y fomente las expresiones culturales de los sectores vulnerables de la sociedad.
- Un desarrollo que proteja y preserve el patrimonio cultural al tiempo que fortalezca su potencial económico.

“Desarrollo” en muchos contextos, podría significar, un realce de las ventas artesanales de los tejidos elaborados con telar de cintura en Lambayeque. Mas nos preguntamos, ¿qué implica ejercer esta libertad de iniciativa en el mercado? En los términos utilizados por el Premio Nobel de Economía Amartya Sen, nos planteamos la tesis de “libertad-eficiencia” (en el mercado), versus “libertad-problemas no equitativos”, los cuales se presentan simultáneamente. Consideramos que los problemas de inequidad tienen que ser puestos en agenda de gestión cultural. Especialmente los problemas que privan de lo fundamental y arrojan a la pobreza y aquí debiera existir intervención directa del Estado que asuma sus competencias a través de sus distintos organismos⁶⁶⁰.

⁶⁵⁹ Declaración de Cartagena, numeral 20. [En Línea]. Consulta: 23.04.2011.

⁶⁶⁰ Véase acápite 2.2.

Puesto que postulamos que la responsabilidad social es el tipo de gestión ideal para la revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano, consideramos también que todo plan o proyecto que se diseñe desde la intervención privada, pública o mixta, podría bien aplicar los diez criterios de *World Business Council for Sustainable Development- WBCSD*⁶⁶¹ (que pueden verse a continuación en la tabla 23). Dicha institución, trabaja con la Organización de las Naciones Unidas (ONU), a través del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) y el Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA).

Tabla 24

Los diez criterios de World Business Council for Sustainable Development

| |
|--|
| Los negocios son parte de la solución el desarrollo sostenible y el desarrollo sostenible es un medio eficaz a largo plazo como estrategia de crecimiento de las empresas. |
| Los negocios no pueden tener éxito en sociedades que fracasan. No hay futuro para el éxito de las empresas si las sociedades que las rodean no están funcionando. Los gobiernos y las empresas deben crear asociaciones para prestar servicios sociales esenciales como la energía, el agua, la atención de la salud y la infraestructura. |
| La pobreza es un enemigo clave para las sociedades estables. La pobreza genera inestabilidad política y económica, una gran amenaza para los negocios y el desarrollo sostenible. Por el contrario, las empresas pueden levantar el nivel de vida y erradicar la pobreza. |
| El acceso a los mercados para todos favorece el desarrollo sostenible. El mejor modo de lograr el desarrollo sostenible es a través de mercados globales abiertos, transparentes y competitivos. |
| El buen gobierno es necesario para hacer que el negocio sea una parte de la solución. Se necesitan marcos de apoyo y reglamentos para crear negocios que contribuyan plenamente al desarrollo sostenible. |
| Las empresas tienen que ganarse su licencia para operar, innovar y crecer. La manera de hacer negocios es crucial para su éxito. La contabilidad, la ética, la transparencia, la responsabilidad social y ambiental y la confianza son requisitos básicos para el éxito empresarial y el desarrollo sostenible. |
| Innovación y desarrollo de la tecnología son cruciales para el desarrollo sostenible. Proporcionan soluciones clave para muchos de los problemas que amenazan el desarrollo sostenible. Los negocios siempre han sido, y seguirán siendo el principal contribuyente al desarrollo tecnológico. |
| La eficiencia ecológica - hacer más con menos - es la esencia de las oportunidades empresariales para el desarrollo sostenible. Combinar la excelencia operacional ambiental y económica para proporcionar bienes y servicios con menores impactos externos y mayor calidad de la vida es una estrategia clave de desarrollo sostenible para los negocios. |
| Los ecosistemas en equilibrio - un requisito previo para las empresas. Las empresas no pueden funcionar si los ecosistemas y los servicios que aportan, como el agua, la biodiversidad, los alimentos, las fibras y el clima, se degradan. |
| La cooperación está reñida con el enfrentamiento. Los problemas de desarrollo sostenible son enormes y requieren contribuciones de todas las partes: gobiernos, empresas, sociedad civil y organismos internacionales. La confrontación pone en riesgo las soluciones. La cooperación y las asociaciones creativas promueven el desarrollo sostenible. |

⁶⁶¹ El WBCSD es una asociación que agrupa a más de 180 empresas comprometidas con la responsabilidad social y el desarrollo sostenible a nivel mundial. Su fin es explorar el desarrollo sostenible, compartir conocimientos, experiencias y mejores prácticas, en colaboración con gobiernos, organizaciones no gubernamentales y organizaciones intergubernamentales.

En nuestro país, la asociación Perú 2021, líder en la gestión del concepto Responsabilidad Social Empresarial, es representante de *World Business Council for Sustainable Development*⁶⁶².

Un claro ejemplo de la aplicación del concepto de responsabilidad social empresarial es la gestión de ***Orient Express Perú***: es un grupo empresarial dedicado al desarrollo del sector turístico nacional, con inversiones en Miraflores Park Hotel (Lima); Hotel Monasterio (Cusco); Machupicchu Sanctuary Lodge; y Las Casitas del Colca (Arequipa). Se ha trazado como misión: "Respetar el medio ambiente; apoyar a las comunidades locales y preservar su legado cultural"⁶⁶³ Y, aplicando el concepto de responsabilidad social corporativa, uno de sus objetivos en relaciones comunitarias es, "establecer sistemas de comercialización entre productores organizados y las empresas del sector turístico"⁶⁶⁴.

⁶⁶² Tomado de: Perú 2021. [En línea] Consulta: 29.07.2012.

⁶⁶³ Rojas, Gonzalo. "Turismo y Artesanía: Un esfuerzo de responsabilidad social corporativa." En: Organización Mundial del Turismo, 2009:291.

⁶⁶⁴ *Ibidem*.

CAPÍTULO VI: CRITERIOS TÉCNICOS PARA LA SALVAGUARDIA Y REVITALIZACIÓN DEL TEJIDO DE TELAR DE CINTURA DE LA REGIÓN LAMBAYEQUE.

6.1. Criterios técnicos para la salvaguardia y revitalización del tejido de telar de cintura de la Región Lambayeque.

Consideramos que la revitalización debe desarrollarse con un amplio enfoque multidisciplinar en el que la Historia del Arte Peruano tiene un rol protagónico, pues el tejido de telar de cintura de Lambayeque es una expresión del arte popular o artesanía nacional. Por ello, para el diseño de toda política al respecto, debe partir de la determinación de la naturaleza particular e intrínseca de la manifestación cultural y artística, –tal como se ha realizado en los capítulos primero y segundo de esta investigación–; pues de ello dependerán las decisiones o acciones que se emprendan.

Como ya se ha planteado, “salvaguarda” es el término jurídico que significa y sintetiza las acciones de protección del patrimonio cultural en general y en particular del material⁶⁶⁵.

En nuestra interpretación jurídica *latu sensu*, la “revitalización” es el resultado final de la ejecución sistemática y conjunta de las acciones programáticas establecidas por Ley para la salvaguardia de los bienes culturales inmateriales. Estas acciones revitalizadoras, que pueden y deben aplicarse a cualquier categoría de bien cultural inmaterial, comprenden en sí, criterios técnicos, vinculados a las disciplinas

⁶⁶⁵ Su antecedente más remoto es la Convención de La Haya de 1954. Esta convención no trató taxativamente sobre los bienes culturales inmateriales, por lo que, en una interpretación jurídica estricta, consideramos que el término de salvaguarda, solo podría aplicarse de modo genérico al cuidado de los bienes culturales inmateriales.

científicas correspondientes como analizamos a continuación, y son las siguientes⁶⁶⁶:

- Identificación.
- Documentación.
- Registro.
- Investigación.
- Promoción.
- Valorización.
- Transmisión intergeneracional.
- Preservación.
- Revitalización.

a. *La identificación.*

El Perú es un país multilingüe y muchas de sus lenguas originarias aún se encuentran en uso. En la región Lambayeque, en los distritos de Incahuasi y Cañaris se habla aún en Quechua. Consideramos de gran importancia identificar en la Lengua o habla nativa, no solo los instrumentos del telar de cintura⁶⁶⁷ sino también a las prendas tejidas en éste, para la salvaguarda de la cultura lambayecana.

b. *La documentación.*

Se halla vinculada a la Antropología folklórica y a la Etnografía en especial, por su función recopilatoria y sistemática de la información de las distintas manifestaciones del Patrimonio Cultural Inmaterial. La incompreensión o desconocimiento del campo de interés de estas

⁶⁶⁶ Conforme a lo dispuesto por el Artículo 24° de la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, Ley Nro. 28296. Véase también el ítem 2.1.

⁶⁶⁷ En el ítem 1.5.b), se ha verificado que la identificación de los instrumentos que conforman el telar de cintura de otras regiones del país es distinta a las de Lambayeque.

ciencias, pone en riesgo los conocimientos o saberes ancestrales, ante su inminente pérdida, por desuso, débil transmisión intergeneracional u olvido. Siendo los conocimientos o saberes ancestrales altamente especializados, consideramos que debe requerirse para la implementación de esta acción, la participación no solo de Folkloristas, Etnógrafos e Historiadores del Arte Popular, sino de este tipo de profesionales, que sean especialistas en textilería de la región Lambayeque. Para tal efecto, bien podrían emplearse las fichas historiográficas artísticas empleadas para la presente investigación, como también las “Fichas ILAM”⁶⁶⁸, que establecen una serie de rubros que pueden brindar indispensable información.

c. *El registro.*

Sobre la acción del Registro y la previa Declaración de bienes culturales inmateriales, se ha tratado ya precedentemente⁶⁶⁹.

d. *La investigación.*

Respecto de la investigación, consideramos que ésta debe estimularse por concursos u otro tipo de eventos académicos en el campo de la Antropología, en el que, según el entender de Francisco Iriarte:

“...se consideran como pertenecientes al arte, cosas tales como el vestido o el adorno corporal; la decoración de la cestería, la pintura o el modelado de la alfarería o la proa de una lancha y el pilar tallado de un edificio, las alfombras y el decorado de vasijas de lagenaria y todas las formas de danza, música y narración, que deben ser examinadas desde el punto de vista de su

⁶⁶⁸ Véanse las Fichas de análisis historiográfico artístico y la Ficha ILAM, en los Anexos 3 y 4 de la presente investigación.

⁶⁶⁹ Véase el ítem 2.1 de la presente investigación.

componente estético y su conexión con otras expresiones de la vida social: Tecnología, Economía, Mitología, Religión.”⁶⁷⁰

Es menester precisar que en los Congresos Nacionales de Folklore realizados en los últimos años en nuestro país, se ha optado por un enfoque transdisciplinario en la investigación sobre las distintas manifestaciones del Patrimonio Cultural Inmaterial, como es la vestimenta originaria ⁶⁷¹, que ha sido desarrollada, como ya hemos explicado⁶⁷², desde hace cientos de años, en telar de cintura.

e. *La promoción.*

La ley de la materia, otorga el rol prioritario del Estado en la promoción de la artesanía, el cual debe ser ejercido intersectorialmente, a través de líneas estratégicas, a saber: La propuesta de la política artesanal nacional y la evaluación permanente del logro de sus objetivos y resultados; la promoción de certámenes, etc.⁶⁷³

f. *La valorización.*

En cuanto al sentido de valorización de los bienes culturales producidos por los sectores que manifiestan diversidad cultural en sus expresiones o bien han sido inveteradamente excluidos por una sociedad determinada, en este caso, la “artesanía” producida por el telar de cintura lambayecano, seguimos a Amartya Sen, para quien lo importante, no es argüir a favor del valor único de cada cultura, sino más bien, abogar a favor de la necesidad que existe para algunos

⁶⁷⁰ Iriarte, 2000:313.

⁶⁷¹ Quevedo Pereyra, Zoila Esperanza. “Aproximaciones a la vestimenta y parafernalia originaria femenina del Perú”. 2011. Ponencia presentada y aprobada por el XXII Congreso Nacional e IX Internacional de Folklore, Huánuco, Universidad Nacional Hermilio Valdizán. El evento fue organizado por la Facultad de Turismo y Hotelería.

⁶⁷² Véase los ítems 1.3. y 1.4. de la presente investigación.

⁶⁷³ Artículos 9° y 14° de la Ley Nro. 29073, Ley del artesano y del desarrollo de la actividad artesanal.

sofisticados, en comprender que las influencias culturales se cruzan tanto como lo hacen nuestras capacidades de disfrutar productos de otras culturas de otros lugares. En síntesis, el autor advierte que: “No debemos perder nuestra habilidad de comprendernos los unos a los otros y de disfrutar los productos culturales de diferentes países en el apasionado llamado a su conservación y pureza”⁶⁷⁴. En esta acción, el Turismo bien gestionado, sostenible y que respete los derechos humanos y culturales de las comunidades y localidades tiene una gran oportunidad de crecimiento⁶⁷⁵.

g. *La transmisión intergeneracional.*

El aspecto de la transmisión intergeneracional, debido a su gran importancia, ha sido ya desarrollado precedentemente⁶⁷⁶.

h. *La preservación.*

Para tratar la acción de Preservación del tejido de telar de cintura lambayecano, debe considerarse la profunda interdependencia existente entre Cultura y Naturaleza. Sobre todo, porque la materia prima utilizada en este caso, es el algodón nativo y la lana de oveja⁶⁷⁷. Consideramos que, para la revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano, debería preservarse no solo la colección de piezas textiles del Museo Arqueológico Brünning, sino incorporarse a esta colección y/o crear otras más, que sean producto de la cultura viva de la región. Para mantener la idoneidad material de estas piezas y evitar

⁶⁷⁴ Sen, 2000:244. Traducción del Inglés al Castellano por la autora.

⁶⁷⁵ Véase el acápite 5.1.a) de esta investigación.

⁶⁷⁶ Véase el acápite 5.2.b) de esta investigación.

⁶⁷⁷ Véase el subacápite 2.2.a.3) de la primera parte de esta investigación.

su deterioro deben realizarse acciones de “Conservación”⁶⁷⁸. Diversas experiencias en la conservación de textiles antiguos se han dado en el país, de las que tomaremos algunas referencias para implementar esta acción. Así, en el año 1977 se iniciaron en Lima, Cursos de Capacitación para Conservadores de Textiles, bajo la dirección de la Dra. Pat Reeves de la Comisión Fulbright, con el auspicio del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural de la UNESCO, luego de la cual se realizó una exposición itinerante. Con esta experiencia colegimos que, el paso siguiente a la conservación es la exhibición.

Sylvio Mutal⁶⁷⁹, sostiene que la moderna conservación supone que sea “activa”, es decir, que supere la mera conservación física. Y que, conservar físicamente un objeto pues, es solo la primera y fundamental etapa de la verdadera función del museo: La liberación y proyección de valores de la comunidad⁶⁸⁰.

El mencionado autor considera también que, la conservación de textiles arqueológicos, abarca la consideración de la situación de los tejidos actuales:

“La continuidad de las técnicas a través de los siglos es un rasgo característico del mundo andino. Se sigue utilizando hoy, en muchos pueblos, los mismos tipos de telares y técnicas como hace cientos de años...

...Pero estos tejidos se hallan hoy en peligro, un peligro tan real como el de la contaminación ambiental que afectaba a los tejidos precolombinos del Museo.

Las técnicas ancestrales están siendo alteradas, debido por un lado, a la industrialización y, por otro, a la producción hecha con miras al turista. Así se están introduciendo en los tejidos materiales sintéticos y formas ajenas, que rompen el equilibrio hombre-naturaleza y alejan a los tejedores de su milenaria tradición textil.

La labor de conservación deberá extenderse, pues, a velar por la calidad de los tejidos actuales, para así conservar viva la presencia de un riquísimo legado cultural⁶⁸¹.”

⁶⁷⁸ Aunque la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, Ley Nro. 28296 trata sobre “Preservación”, en una interpretación extensiva, consideramos se refiere a la Conservación y Restauración en algunos casos de piezas textiles antiguas. La Conservación implica intervenir en el caso de una prenda que no ha sufrido deterioro o daño, para mantener o mejorar su estado. La Restauración implica intervenir en una pieza textil que aún no ha sido liberada del deterioro o daño. En todos los casos se refiere a mantener en estado idóneo el bien para su exhibición museística.

⁶⁷⁹ Coordinador Regional y Asesor Técnico Principal del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural de la UNESCO.

⁶⁸⁰ Unesco, 1979:6.

⁶⁸¹ Ibidem.

Según la *United Nations for Education, Science and Culture Organization* (UNESCO):

“En un país que cuenta con pocos elementos para poder explicar las sociedades prehispánicas –no existieron, en el Perú, códices como en México- los textiles juegan un papel importantísimo como portadores de información. Su estudio y conservación es pues, un deber inaplazable como lo son la conservación y estudio de los monumentos arquitectónicos y otras reliquias del pasado histórico y artístico nacional.”⁶⁸²

De otro lado, Corrado Maltese propone los siguientes pasos para la restauración de textiles⁶⁸³:

1. Analizar el tejido con una lente de aumento para establecer la naturaleza de las fibras, el urdido de la trama, la armadura, el tipo de tejido, el número de hilos de urdido y trama por centímetro, la presencia de parásitos, pinturas, bordados, piedras preciosas, metales, etc., la existencia de remiendos o de agujeros.
2. Para su limpieza, exponerla a una corriente de aire no muy fuerte y a un cepillado suave para eliminar el polvo superficial.
3. Lavar la pieza en agua destilada templada o fría (si es lana); con un jabón líquido de Potasio con aceite en una solución al 5 por 100 (si son tapices). Añadir unas gotas de Amoníaco para eliminar grasa. Sumergir el tejido colocado en una placa de cristal o polietileno en un baño de agua corriente. Cambiar varias veces el agua hasta eliminar el detergente. Escurrir la tela, luego colocarla sobre materiales absorbentes como franela y colgarla en una habitación ventilada y calentada con lámparas de infrarrojos.
4. Limpiar tejidos delicados con espuma de saponina aplicándola con un pincel.
5. Para limpiar en seco textiles que no resisten el lavado con agua se utiliza tricloroetano puro o dicloroetano.
6. El lavado al vapor (seco o húmedo) se recomienda para vestidos o restos arqueológicos. Antiguamente los tejidos muy deteriorados se

⁶⁸² Unesco, 1979:25

⁶⁸³ Corrado, 1997:380 y 382.

reforzaban cosiéndolos o pegándolos sobre una tela más fuerte. Hoy, se adhiere el terilene en caliente con un adhesivo termoplástico (acetato de vinilo) pasando rápido sobre el hierro a 80°C.

7. Poner los tejidos en sentido horizontal para evitar que se deformen y para defenderlos del ataque de polillas y parásitos. Aislarlos, una vez limpios, metiéndolos en bolsas de polieteno a las que se ha añadido un insecticida (sólido o volátil).

8. Conservar los textiles en un lugar fresco y ventilado, con Higrómetros.

9. Exponer los textiles por un tiempo breve, regulando la intensidad de la luz y protegerlos del polvo, esporas, etc. introduciéndolos en vitrinas de cristal.

En general, para la conservación de los textiles, -por ser objetos de naturaleza orgánica-, debe tenerse en cuenta las principales características de una tela: Su resistencia y sensibilidad. Estas dependerán de la naturaleza de las fibras y la estructura de los hilos, del tejido y nos informarán sobre el estado en el que se encuentra la tela.

En el caso de que las fibras de la tela estén deterioradas, deberá tenerse en cuenta de que éstas mostrarán menor resistencia a la tensión y tendrán menor flexibilidad. Es indispensable pues, que el museo que posea una colección de textiles tenga las condiciones adecuadas para su preservación. Esto significa contar con un lugar de almacenamiento y depósito donde las telas se hallen en ambiente controlado, así como con un área de trabajo y con el personal especializado para practicar las técnicas de conservación que los tejidos requieren⁶⁸⁴.

La conservación de textiles debe considerar además, las causas del deterioro de los mismos, que apreciamos resumidos por la siguiente tabla⁶⁸⁵:

⁶⁸⁴ Unesco, 1979:26 y 27.

⁶⁸⁵ Tomado de: Maltese, 1997:380 y 382.

Tabla 25

PRINCIPALES CAUSAS DEL DETERIORO DE LOS TEXTILES

| |
|--|
| Una inadecuada manipulación, que produce la rotura de fibras ya débiles de por sí. |
| Falta de control de la acción química, física y fotoquímica: Los ácidos y álcalis se forman por las sales que contienen los tejidos que han estado enterrados. Las fibras de los tejidos precolombinos son de origen vegetal (celulósicas) y animal (proteínicas). Los ácidos hidrolizan (desplolimerizan) las primeras y los álcalis hidrolizan a las fibras proteínicas. |
| Su incompatibilidad con otros elementos con que entra en contacto. Un ambiente húmedo y caluroso acelera las reacciones químicas. |
| La oxidación de la celulosa por acción del Oxígeno. Esta reacción es lenta en aire seco, pero de efecto acelerado en algunas sales de Hierro, Cobre, Níquel y por la acción de la luz. El oxígeno del aire interviene en muchas de las acciones químicas que causan deterioro. Se ha comprobado que la disminución de este elemento aumenta la resistencia de los colorantes y disminuye la hidrólisis de las fibras celulósicas. |
| Las ondas cortas de la luz visible y las radiaciones ultravioletas son la causa de mayores daños. La luz natural es más nociva que la artificial. Los tubos fluorescentes emiten más rayos ultravioletas y son más peligrosos que las bombillas de filamento de tungsteno. Debe cubrirse las ventanas con filtros o resinas que absorban las ondas ultravioletas o poner cortinas oscuras. Colocar los focos incandescentes que emiten radiaciones infrarrojas a una distancia prudencial de los tejidos. No se deberá dejar las mismas telas en exposición por mucho tiempo, una rotación permitirá que sufran menos los efectos nocivos de la luz: Si la tela se exhibe tres meses, permanecerá luego en el almacén por un año. Si se exhibe seis meses, se recomienda almacenarla por varios años. |
| Los organismos vivos (larvas, polillas y coleópteros diversos) atacan la queratina. Los micro organismos (hongos y bacterias), producen manchas y deterioran a las fibras celulósicas. Estos organismos se desarrollan en la oscuridad, el calor y la inmovilidad. |
| Para evitar el moho y los efectos nocivos de la humedad, debe mantenerse la tasa de humedad relativa en una cantidad inferior a 70% ⁶⁸⁶ . Conservarse en un ambiente que contenga más o menos 60% de humedad relativa. Si ésta es mayor del 70% favorece la aparición de los micro-organismos y acelera la decoloración de los tejidos. La humedad relativa inferior al 40% hace que los tejidos pierdan algo del agua absorbida y se vuelvan quebradizos y frágiles. En vitrinas y gabinetes herméticos se puede reducir la humedad del aire utilizando el gel de sílice que viene en forma de cristales "reveladores": Estos son azules cuando secos; se tornan rosados cuando se hallan saturados de humedad. Los cristales se colocan sobre un recipiente en los espacios que se quiere deshumedecer, tales como gavetas, gabinetes o anaqueles de vitrinas. Otra manera sencilla y barata de reducir la humedad es poner trozos de tarsana en los gabinetes de telas. |
| La temperatura deberá mantenerse entre 15 y 25 grados centígrados. |

⁶⁸⁶ El 100% de humedad relativa es la cantidad máxima de agua que el aire puede absorber a cualquier temperatura. El aire seco tiene una humedad relativa de 0%. Esto es controlado por un aparato llamado "Higrómetro". El Museo de la Fundación Yoshitaro Amano, en Miraflores- Lima, que cuenta con la mayor y mejor colección de textiles en buen estado de conservación posee uno.

Es menester precisar que, el motivo por el cual los textiles Lambayeque no se han conservado de igual modo que los textiles Paracas y Nazca, por ejemplo, ha dependido fundamentalmente del clima.

“Esta bondad climática que se presenta en la costa sur, se contrapone a la franja costera norte donde a diferencia de la primera las fuertes precipitaciones que se presentan cíclicamente así como la salinidad del terreno ha hecho casi desaparecer por completo todo rastro de muestras textiles”⁶⁸⁷.

i. La revitalización.

Los criterios de José Sabogal Wiese⁶⁸⁸ son aplicables a la revitalización del tejido en telar de cintura lambayecano. El autor privilegia el tema de la calidad del objeto artístico, ante el número a producirse:

“El problema en los países indígenas de Nuestra América como lo son el Mero México, Ecuador, que conocemos y el Perú es la extinción paulatina del arte popular que estos especialistas han intentado reforzar y remozar. La razón es la confusión de principios: Se procura aumentar el volumen de la producción artesanal. Nuestro objetivo y creemos que el espíritu del documento que estamos comentando es otro: Alentar la calidad. Hay que cuidarse del espejismo de las divisas extranjeras fuertes, necesarias, pero menos valiosas que el arte popular auténtico. Miremos al respecto lo ocurrido con algunos países del África Negra, otros árabes y musulmanes, el Mediodía italiano perpetuamente deprimido y hasta regiones enteras de México. En ellas han puesto en práctica una panacea simple, simplísima y para simplones “producir más (artesanías) y vender más”.

Sabogal precisa que, el resultado ha sido en muchas regiones del mundo, en que todavía se creaba belleza, adonde alentaba una vena artística única y valiosa, la desaparición del arte popular a corto plazo. Dicho autor afirma que en todos los casos se ha entrado a lo que él llama un “espiral irretornable”:

⁶⁸⁷ Medina, 2005:14.

⁶⁸⁸ Pese a su antigüedad, consideramos vigentes las ideas del artículo de José Sabogal, publicado en el diario La Prensa, en Lima, el 15 de Mayo de 1971, “Propuestas para ayudar al arte popular sobre una receta mexicana”.

“Con las esperanzas de ganar más se produce más y hasta se llega a rebajar el precio de los objetos artesanales fabricados en mayor cantidad. A la corta van dándose cuenta de que la mercadería, pues ya no se trata más de piezas de la mejor calidad artística, se acumula y se arruma y termina malográndose. Los artesanos anteriores devenidos en industriales minúsculos y competitivos no saben qué hacerse con “un pan que no se vende”⁶⁸⁹.

Consideramos que, la urgente revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque, dependerá de la ejecución de las políticas mixtas (públicas y privadas), lideradas por el Estado intersectorialmente, con la coordinación de competencias compartidas. Dichas políticas deberán considerar al bien cultural como integrante del Patrimonio Cultural Inmaterial del país y manifestación plástica de hombres y mujeres de comunidades campesinas y nativas y localidades, que tiene derechos humanos culturales que respetar. Esto es, sin aplicarle estrictamente las reglas de comercialización, producción y consumo que corresponden a cualquier otro bien comercial. Aunque más de tres décadas atrás, Sabogal acierta al señalar las debilidades de nuestro sistema:

“Una política de exportación de artesanías peruanas auténticas podría elevar en algo la proporción indicada. Siempre que aquello exportado fuere arte y popular, cuidando de no matar a la “gallina de los huevos de oro”. Y siempre que las mejores ganancias fueren canalizadas a los artesanos y no a los intermediarios.”⁶⁹⁰

⁶⁸⁹ Sinamos, 1975: s/p.

⁶⁹⁰ *Ibidem*.

CAPÍTULO VII: CONCLUSIONES Y SUGERENCIAS

7.1 Conclusiones.

Analizándose e interpretándose la información obtenida a través del desarrollo de la presente investigación, los resultados son los siguientes:

- a. Se ha cumplido con el primer objetivo general: diseñar propuestas de políticas públicas y privadas para la revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque, conforme a los capítulos IV y V de la segunda parte de la presente investigación.
- b. Se ha cumplido el segundo objetivos general, al documentar de modo historiográfico-artístico, la técnica del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque". Dan soporte a ello, las 117 (ciento diecisiete) imágenes analizadas en total, algunas recopiladas de fuentes bibliográficas, además de las 85 (ochenta y cinco) fotografías que han sido tomadas por la autora, en distintos distritos de la región Lambayeque.
- c. Se ha elaborado un catálogo de prendas originarias tejidas en telar de cintura de la región Lambayeque. Para lo cual puede ser considerada la información recopilada en las "Fichas de análisis historiográfico artístico de prendas elaboradas en tejido de telar de cintura" (en el acápite 2.1.c) de la primera parte de esta investigación), Nros.: 1 (Chumpi o faja); 2 (Manto femenino); 6 (Poncho); 7 y 8 (alforjas); 9 (hamaca); y 12 (alforja en miniatura).

d. Se ha elaborado un catálogo de prendas no originarias tejidas en telar de cintura de la región Lambayeque. Para lo cual puede ser considerada la información recopilada en las "Fichas de análisis historiográfico artístico de prendas elaboradas en tejido de telar de cintura" Nros.: 3,4,5 y 10 (Bolsos); 11 (cartuchera); 14 (tapete para mesa); 15 (chal); y 16 (chalina).

e. Se han inventariado los materiales naturales empleados en la textilería de telar de cintura lambayecana. El desarrollo del subcapítulo 2.2. del capítulo segundo, provee evidencia sugerente respecto de que las materias primas fundamentales son el algodón pardo de distintas tonalidades en las localidades costeñas y, la lana de oveja en la sierra de Ferreñafe (Distritos de Cañaris e Incahuasi).

f. Se han identificado los principales motivos iconográficos propios y locales de la región Lambayeque. El subcapítulo 1.5 del capítulo primero de la primera parte de esta investigación, provee evidencia sugerente para el logro de este objetivo (resumidos en la Tabla Nro. 09).

g. Se ha identificado la paleta cromática de las prendas elaboradas en tejido de telar de cintura de la región Lambayeque. El subcapítulo 1.6 del capítulo primero de la primera parte de esta investigación, provee evidencia sugerente para el logro de este objetivo. La Tabla Nro. 10 resume el desuso de los colores tradicionales: "Negro"; "Beige oscuro"; "Rojo claro"; "Naranja rojizo"; "Amarillo claro"; "Verde pastel"; "Verde palta"; "Azul pastel". Y también se ha apreciado la incorporación de colores no tradicionales, no naturales o químicos, tales como: "Rojo guinda"; "Rosa fucsia"; "Amarillo oscuro"; "Verde limón"; "Verdes acero"; azul oscuro"; "Azul noche"; "Azulino".

h. Las propuestas de políticas públicas y privadas que proponemos en los capítulos IV y V de la segunda parte de la presente investigación, pueden relacionarse con los subcapítulos 3.1 y 3.2, verificándose que es aplicable el concepto jurídico de "Revitalización", contemplado por el numeral 24° de la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, que establece programáticamente cómo debe salvaguardarse todo bien cultural inmaterial.

i. Dado que, la investigación se ha realizado desde la óptica de la Gestión Cultural, tomando de base a la Historia del Arte Popular Peruano, con una perspectiva de salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial peruano (categoría que le corresponde según se ha concluido en el subcapítulo 3.1. de la segunda parte de esta investigación); y, de generación del desarrollo humano, éstos pueden proporcionar a la investigación mayores niveles de significación al tema investigado:

- En cuanto al “el tejido de telar de cintura de Lambayeque como Arte”, (1.2.b) de la primera parte de esta investigación), los resultados dan soporte para considerar en él, la existencia de los elementos de todo gran Arte: la técnica (el telar de cintura de la Cultura Lambayeque); la iconografía propia (con motivos que inclusive forman parte del imaginario colectivo mundial); y, el carácter único o excepcional de estos objetos, tanto de los antiguos o precolombinos, cuya data de mayor antigüedad es el telar de Huaca Prieta (véase imagen 1), de 3,000 a 4,000 años a.C.. Este carácter de unicidad ha sido medido por los valores estéticos o formales de su complejidad y a su vez armonía en la composición de los textiles, que perduran hasta la actualidad.
- En cuanto al “el tejido de telar de cintura de Lambayeque como Artesanía”, (1.2.c) de la primera parte de esta investigación), los resultados dan soporte para considerar de que se trata de un conocimiento tradicional vivo, categorizado por el Convenio de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial UNESCO 2003 y la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, como “creaciones de una comunidad, fundadas en sus tradiciones, manifestadas comunitaria o individualmente, que responden a las expectativas de sus propias comunidades como expresión de su identidad cultural y social, tales como los saberes y conocimientos tradicionales en Folklore”, pero que también puede ser considerado como “artesanía”. Un enfoque más fructífero lo proporciona la Historia del Arte Popular Peruano, que le denomina “objeto de arte popular”. No es posible sin embargo, dejar de llamarle “artesanía”, por aplicación de la Ley peruana vigente.

- En cuanto al tópico del tejido de telar de cintura de Lambayeque como medio de desarrollo humano, desarrollado dentro del tema de Responsabilidad Social Empresarial (acápite 5.3.b)), puede proporcionar un sentido específico para la revitalización, viable por ser la cultura esencial a todo desarrollo humano, a través de la preservación de la diversidad cultural, que enriquece a todo a la propia región, al país y al mundo. Resulta consistente plantear, que el desarrollo no solo es el aumento indiscriminado de la producción artesanal, sino la vigencia de los derechos humanos culturales de los ciudadanos lambayecanos, quienes derecho a conocer y a disfrutar de sus propios conocimientos tradicionales, reconociendo su gran valor, trascendencia y significado.

* Respecto a la “Transmisión intergeneracional y enseñanza actual del tejido de telar de cintura en la región Lambayeque” desarrolladas en el acápite 5.3.b), la información y el análisis desarrollados pueden ser considerados para concluir que éste factor es indispensable para la revitalización y que ésta podría realizarse no solo en los grupos, asociaciones o comunidades, sino a través de la enseñanza formal – colegios, universidades y otras entidades-, siempre y cuando en estos ámbitos, se destaque el valor cultural, historiográfico artístico de este ancestral arte.

j. Contrastando la primera hipótesis planteada, se ha confirmado la misma:

* La técnica del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque –y las prendas que con ésta se elaboran-, integran el Patrimonio Cultural Inmaterial peruano, al constituir un conocimiento o saber colectivo, que se ha elaborado desde la época precolombina. Lo cual ha resultado consistente con lo desarrollado en los capítulos primero y segundo de la primera parte de la presente investigación. La falta de investigaciones propias de la Cultura Lambayeque (antigua y actual), habían impedido que hasta ahora se reconozca el valor, la trascendencia, importancia y significado –en los aspectos históricos, estéticos, técnicos, antropológicos, etc.-, que tiene el tejido de telar de cintura de la región Lambayeque. A pesar de las influencias de las Culturas Moche y Wari,

Lambayeque como Cultura, se desarrolló y dejó vestigios de su textilería en telar de cintura, cuya técnica y algunos de sus objetos, motivos, colores, técnicas se siguen realizando en esta región. Existe solo un Museo, el Museo Nacional Arqueológico Brünning, que conserva una colección de piezas textiles de la antigua Cultura Lambayeque.

* En cuanto a que la técnica milenaria de telar de cintura aún continúa practicándose únicamente en algunas localidades, evidenciando una estética (diseños, motivos iconográficos y paleta cromática propios), el desarrollo de los subcapítulos 1.4., 1.5. y 1.6. del primer capítulo da soporte a lo planteado.

* Se ha provisto evidencia sugerente de que, actualmente en la región Lambayeque, se teje en telar de cintura, en los caseríos y anexos de los distritos de Ferreñafe, Cañaris, Incahuasi, Monsefú, Túcume, Chongoyape, Pacora e Íllimo (véase subcapítulo 2.1. de la primera parte de esta investigación). Es decir, aproximadamente el 21.05% del total de distritos de la región. Esto significa que existen artesanos que conocen, desarrollan y aún enseñan esta técnica ancestral.

* La identificación de los motivos iconográficos es fundamental para la revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano, pues constituirá su carácter distintivo con tal o cual localidad o la región en sí (desarrollado en el subcapítulo 1.5. del primer capítulo de esta investigación). El análisis realizado ha dado como resultados la determinación de significados culturales y religiosos propios, valiéndose del análisis iconográfico. Corresponderá a una investigación más profunda y detallada la identificación de la Iconografía por zonas; estilos (determinados por las lenguas originarias), sub-estilos; etnias, según la ubicación geográfica.

* De acuerdo a la muestra de textiles Lambayeque antiguos y contemporáneos, los principales motivos iconográficos son (véase Tabla Nro. 09):

- ave en posición de vuelo, con serpiente o pez inscrito; ave con pico levantado, en serie; ave estilizada de perfil, inscrita en cuadrado formado por serie de volutas u olas de mar con ángulos rectos; ave

sobre pedestal, con alas desplegadas y dos báculos; luce tocado semilunar; ave estilizada con pico levantado, forma inscrita en el vientre y cola con punta de doble triángulo, en serie; aves cazando peces y navegando sobre embarcaciones, con báculo o tumi ritual; ave en vuelo en picada; ave en posición de vuelo y flores de seis pétalos; pavas en parejas, vistas de perfil entre flores; aves en parejas, de largas colas unidas por una canasta o recipiente;

- felino acompañado de ave;
- serpiente bicéfala enroscada alterna con figura antropomorfa con tocado y dos báculos, entre dos líneas de volutas u olas de mar;
- lagarto o iguana estilizada;
- mariposas o insectos estilizados en parejas y en series;
- personaje antropomorfo con alas y gran tocado semilunar, sobre embarcación marina acompañado de aves y peces; personajes antropomorfos con cabeza de ave y penacho, sentados y en serie; personaje zoomorfo, cuadrúpedo, bicéfalo -triangular y cola; personajes en parejas, con cabeza de ave, tocado de felino, portando Tumi; figura humana estilizada con gran tocado trapezoidal; personaje antropomorfo, con tocado, orejeras, unku y pies de cangrejo; personaje antropomorfo, con tocado, unku con decoración de nueve figuras; personaje antropomorfo, con tocado o penacho de plumas, brazos de aves, chumpi de serpiente bicéfala y pies de cangrejo; personaje antropomorfo estilizado, luce gran tocado de doble media luna invertida;
- canastas con flores, estrellas, aves y llamas estilizadas;
- flechas o líneas quebradas a modo de zigzag, estilizadas; líneas quebradas; líneas geométricas, rectas, triangulares, zigzag;
- escalones de tres pasos; escalones de tres pasos invertidos, con motivos geométricos inscritos y excritos; escalones de cuatro pasos con voluta de ángulos rectos y lados rectilíneos;
- cuadraditos; cuadraditos alternados por filas de cuadrillos;
- triángulos o flechas alternadas en sentidos opuestos; triángulos continuos y banda horizontal;
- composición abstracta de líneas y formas geométricas dispuestas simétricamente; motivos en series paralelas continuas sin forma regular;

- cruces y líneas quebradas, en serie.

* Los colores tradicionales del tejido de telar de cintura lambayecano (desarrollado en el subcapítulo 1.6. del capítulo uno de la primera parte), son: negro, beige oscuro, rojo claro, naranja rojizo, amarillo claro, verde pastel, verde palta, azul pastel. Se hallan en desuso actualmente.

* Se han incorporado a la paleta cromática de los tejidos de telar de cintura lambayecano, colores no tradicionales, no naturales o químicos: rojo guinda, rosa fucsia, amarillo oscuro, verde limón, verde acero, azul oscuro, azul noche y azulino (véase Tabla Nro. 10).

k. Sobre la situación actual de "... grave peligro de desuso y desaparición..."; provee evidencia sugerente especialmente el desarrollo del acápite 5.2.a) de la segunda parte de esta investigación. Estando desactualizado el Registro Nacional del Artesano, que funciona en la Dirección Regional de Turismo de la Región Lambayeque y en la oficina *ad hoc*, que opera en las Municipalidades correspondientes, no ha sido posible determinar exactamente el número de artesanos. Mas sí, se ha verificado la existencia de prendas elaboradas en tejido de telar de cintura en mercados de otros distritos como: Chiclayo, Lambayeque, Puerto Éten, Santa Rosa, Pimentel. Por lo que inferimos que esta técnica textil se continúa desarrollando en otros distritos además de los mencionados.

l. Respecto de "...la falta de medidas de salvaguarda, compitiendo en el mercado, bajo el libre juego de la oferta y la demanda, como simple artesanía"; son consistentes con lo planteado el subcapítulo 1.3. del primer capítulo de la presente investigación: Se ha provisto evidencia sugerente de que son prendas originarias de Lambayeque, elaboradas en tejido de telar de cintura las siguientes: "Chumpi" o faja (origen precolombino); "Manto femenino" (origen precolombino); Y asimismo que, son prendas no originarias de Lambayeque, elaboradas en tejido de telar de cintura contemporáneamente las siguientes: "Poncho" (usado durante la Colonia, su antecedente es el *Unku* o camisa masculina sin costuras); Alforjas de distinto tamaño (usadas durante la Colonia); hamacas

(antigüedad exacta no determinada); Bolsos de dama; cartuchera o sobres para guardar objetos pequeños; tapetes o centros para mesa; chales o mantos femeninos; chalinas (para cubrirse el cuello).

m. Contrastando la segunda hipótesis planteada, se ha confirmado la misma:

* El Derecho de la Cultura vigente en el país, plantea la Revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano -y las prendas realizadas con éste. Lo cual es consistente con lo desarrollado por los subcapítulos 3.1. del capítulo tercero de la segunda parte de esta investigación.

* La revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano, puede lograrse a través del diseño y ejecución de políticas públicas y privadas de gestión cultural, con la finalidad de protegerlo y evitar su inminente desaparición total. Ello es consistente con lo desarrollado en los capítulos IV, V y VI de la segunda parte de la investigación. En efecto, por su importancia, valor y significado demostrados, el tejido de telar de cintura lambayecano requiere urgentemente, a efecto de evitar su inminente desaparición, y para su revitalización, el diseño, ejecución y evaluación permanente de políticas públicas y privadas. Para su éxito, éstas deberán efectuarse bajo la óptica de la Gestión Cultural y de acuerdo a las competencias propias de cada sector.

* Todo proyecto, programa, plan o acción dirigidos a revitalizar el tejido de telar de cintura en Lambayeque, deberá considerar la sostenibilidad ambiental de la materia prima a utilizarse, asegurándose su perdurabilidad y el mantenimiento de sus ecosistemas propios. El algodón pardo o nativo -*Gossypium barbadense*-, cultivado desde los 2,400 años a.C. en esta región, en matices que van del marfil al pardo, ha sufrido la aplicación de políticas públicas coloniales, republicanas y contemporáneas que han puesto en riesgo su supervivencia. Desde el año 1990 se autorizó nuevamente su cultivo en la zona, cuyo modo y criterios deberán contemplarse coordinadamente entre sectores del Estado como los Ministerios de Agricultura, Ambiente, Cultura, Comercio Exterior y Turismo; la región Lambayeque y los gobiernos locales; buscando la intervención del capital privado y las

organizaciones comunales, entre otras. De igual manera debe gestionarse con la lana de oveja (en la sierra de Ferreñafe, distritos de Cañaris e Incahuasi).

7.2. Sugerencias.

Pueden ser considerados los siguientes planteamientos para una gestión cultural de revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque:

- a. Desde el sector público promover una gestión mixta, articulando el sector público (en la que se ejerzan competencias compartidas de los organismos *ad hoc*), con el sector privado y demás organizaciones vinculadas al quehacer artesanal.
- b. Diseñar, bajo la óptica de la gestión cultural, una política pública específica para la revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano, en la que se integren los distintos organismos públicos competentes: Ministerio de Cultura –que debe liderar la mesa de trabajo o mesa de coordinación *ad hoc*, Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, Ministerio de Ambiente, Ministerio de Agricultura, Gobierno regional de Lambayeque, Municipalidades distritales de la Provincia de Lambayeque; coordinando sus competencias e integrando al sector privado, empresas de turismo, empresas de artesanía y organizaciones comunales, comunidades campesinas, asociaciones locales de artesanía.
- c. Promover la formulación y diseño de proyectos de gestión cultural de revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano por iniciativa del sector privado (empresas de turismo –turismo rural comunitario-; empresas de artesanía; comunidades campesinas; asociaciones de artesanía, etc.), postulando gestión mixta con los organismos públicos respectivos.

- d. Realizar un proyecto piloto en un caserío o anexo de cualquier distrito lambayecano y luego replicarse a nivel macro en la región, luego de su evaluación correspondiente.
- e. Editar y publicar la presente investigación, difundiéndola especialmente a la comunidad lambayecana, dentro de un plan coordinado con el gobierno regional Lambayeque.
- f. Gestionar la constitución o fundación de más museos públicos, privados o de gestión mixta, en los sitios arqueológicos o en los propios distritos y ciudades, en los que exhiban prendas catalogadas elaboradas en telar de cintura, dándose a conocer su técnica, con demostraciones con participación del público.
- g. Organizar, como actividades específicas de promoción de los tejidos de telar de cintura contemporáneos, en el Museo Nacional Arqueológico Brüning, en el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, en la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, en el Centro de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos: desfile de modas, exposición venta de artesanías, talleres de enseñanza del tejido de telar de cintura para todas las edades, –pero especialmente dirigido a jóvenes y niños–; cursos de Iconografía Lambayecana para artesanos textiles, historiadores del arte, diseñadores gráficos, etc.; presentación de la paleta cromática lambayecana originaria; concursos de dibujo y pintura para niños con motivos Lambayecanos originarios, etc.
- h. Promover la inversión privada en el cultivo sostenible del algodón nativo o pardo en la región Lambayeque.
- i. Promover la crianza de ganado ovino, fuente de la materia prima lana, para desarrollar la textilería en telar de cintura de esta región.
- j. Promover el desarrollo de los tintes vegetales para lana.

CAPÍTULO VIII: REFERENCIAS

8.1 Referencias bibliográficas.

a. *Libros:*

- Ávila R. (1990). Introducción a la Metodología de la Investigación. La Tesis profesional. Lima: Estudios y Ediciones RA.
- Bachmann C. (1921). Departamento de Lambayeque. Lima: Imprenta Torres Aguirre.
- Beardsley C. y John Hospers. (1997). Estética. Historia y Fundamentos. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Benavente E. y otros. (2006). Casos de gestión cultural en el Perú. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Bonet L. y otros (Editores). (2001). Gestión de proyectos culturales. Análisis de casos. Barcelona: Editorial Ariel S.A.
- Borea, A. (2004). Los elementos del Estado Moderno. Tratado de Derecho Constitucional. Lima: Editora Hochman Internacional S.A.
- Brüning E. (1922). Estudios monográficos del departamento de Lambayeque. Fascículo II Olmos. Chiclayo: Dionisio Mendoza, Librería y Casa Editora.
- Brüning E. (1989). Estudios monográficos del departamento de Lambayeque. I Lambayeque. II Olmos. III. Jayanca. IV El Taimi. Lima. Editorial Gráfica Pacific Press. S.A.
- Cáceres J. (2005). Tejidos del Perú Prehispánico. Lima: Azaliah Ardito y Justo Cáceres Macedo.
- Castañeda L. (1981). El Vestido Tradicional del Perú. Lima: Instituto Nacional de Cultura. Museo Nacional de la Cultura Peruana.
- De Lavalley J. (Director). (1999^a). Lambayeque. Lima: Banco de Crédito del Perú. Ausonia S.A.
- De Lavalley J. y Rosario De Lavalley de Cárdenas (Dirs). (1999b). Tejidos milenarios del Perú. Lima: Integra AFP. Ausonia S.A.
- D'Harcourt R. (1934). Les textiles anciens du Pérou et leurs techniques. Paris: *Les éditions d'art et d'histoire*.
- D'Harcourt R. (2002). Textiles of ancient Peru and their techniques. New York: Dover Publications, Inc.
- Fernández J. (2012). Naimlap. Chiclayo: Coprotur.

- Flores I. (2005). Pucllana: Esplendor de la Cultura Lima. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Flores J. (1977). Pastoreo, tejido e intercambio. Pastores de puna. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Fundación Tukui Shimi, CONAIE y otro. (2010). Manual básico sobre la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas. Quito: Imprenta Nuestra Amazonía.
- García N. (2001^a). Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- García N. (2001b). La globalización imaginada. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Gisbert T. Silvia Arze y Martha Cajías. (1987). Arte textil y mundo andino. La Paz: Gisbert y Cia. S.A.
- Guillow J. y Bryan Sentance. (2000). Tejidos del mundo. Guía visual de las técnicas tradicionales. Guipuzcúa: Editorial Nerea S.A.
- Hocquenghem A. (1989). Iconografía Mochica. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Instituto Nacional de Cultura. (2001). Anotaciones para un diccionario de arte popular del Perú. Lima: Instituto Nacional de Cultura. Centro Nacional de Información Cultural.
- Iriarte F. (2000). Antropología. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Inca Garcilaso De La Vega.
- Kauffmann F. (2002). Historia y Arte del Perú antiguo. Lima: La República.
- Lexus (Editores). (1999). Diccionario enciclopédico. Barcelona: Ediciones Trébol S.L.
- Louffat, E. (2010). Administración: Fundamentos del Proceso Administrativo. Buenos Aires: Cengage Learning.
- Luna M. (1977). Algunos apuntes acerca de las principales Artesanías de la ciudad de Ayacucho. Lima: Ministerio de Trabajo.
- Maltese, Corrado. 1997. Las técnicas artísticas. Madrid. Ediciones Cátedra.
- Martínez de Compañón B. (1985). Trujillo del Perú. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- Medina M. y Roberto Gheller. (2005). Textiles of ancient Peru. Lima: Serinsa.
- Muelle J. y James Vreeland. (1983). Breve glosario de terminología têxtil andino. Lima: Instituto Indigenista Peruano.
- Organización Mundial del Turismo. (2009). III Conferencia internacional sobre turismo y artesanía. Madrid: OMT.
- Pease F. (1982). El pensamiento mítico. Lima: Mosca Azul Editores S.R.L.
- Perú, Ministerio de Comercio Exterior y Centro de Innovación Tecnológica Turístico-Artesanal Sipán/Lambayeque. (2009). La Artesanía textil en la sierra de Lambayeque. Lima: Ministerio de Comercio Exterior y Turismo.
- Perú, Ministerio de Comercio Exterior. (2011). Plan Nacional Estratégico de Artesanía. Lineamientos. Hacia el 2021.

- Lima: Ministerio de Comercio Exterior y Turismo. Vice ministerio de Turismo y Dirección Nacional de Artesanía.
- Piscocoya L. (1987). Investigación científica y educacional. Un enfoque epistemológico. Lima: Concytec.
- Proyecto FIT-Perú. (2007). Manual de aprendizaje: Carrera Artesanal Técnica Telar de cintura. Lima: Ministerio de Comercio Exterior y Turismo. Agencia Española de Cooperación Internacional.
- Quispe, A. (2003). La Constitución Peruana. Lima: Gráfica Horizonte.
- Raimondo M. (1990). Las fibras textiles y su tintura. Lima: Concytec.
- Ramos L. (1977). Los tejidos y las técnicas textiles en el Perú Prehispánico. Valladolid: Seminario Americanista de la Universidad de Valladolid.
- Ramos G. (2007). Módulo productivo tejidos artesanales. Guía metodológica. Arequipa: El Taller Asociación de promoción y desarrollo.
- Ravines R. (1978). Tecnología andina. Lima. Instituto de Estudios Peruanos.
- Reid J. (2008). Pre-Columbian peruvian textiles. Lima: Industria Textil Piura S.A. Ausonia S.A.
- Romero R. (2005). ¿Cultura y desarrollo? ¿Desarrollo y Cultura? Propuestas para un debate abierto. Lima: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD).
- Schmidt M. (1929). Kunst und Kultur von Peru. Berlin: Propyläen – Verlag zu Berlin.
- Sen A. (2000). Development as Freedom. New York: Anchor Books.
- Shady R., Daniel Cáceda y otros. (2009). Caral la civilización más antigua de las Américas: 15 años develando su historia. Lima: Proyecto Arqueológico Caral-Supe e Instituto Nacional de Cultura.
- Silverman G. (1994). El tejido andino: Un libro de Sabiduría. Lima. Banco Central de Reserva del Perú, Fondo Editorial.
- Sinamos. (1975). Estudio socio-económico del ámbito cultural. 5 ensayos sobre artesanías, arte popular, artesanos en el Perú, publicados en los diarios de Lima por José R. Sabogal Wiese. Lima. Sistema Nacional de apoyo a la movilización general de organizaciones culturales y profesionales.
- Stastny F. (1988). Las artes populares del Perú. Lima: Ediciones Eubanco.
- Taullard A. (1949). Tejidos y ponchos indígenas de Sudamérica. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft Ltda.
- Unesco y Katérina Stenou (Editores). (2004). Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural: Una visión, una plataforma conceptual, un semillero de ideas, un paradigma nuevo. Lima: Representación de Unesco en Perú. Serie sobre la Diversidad Cultural Nro. 1.
- Unesco y Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina –CRESPIAL-. (2010). Plan Prospectivo 2010 - 2020. Cusco: CRESPIAL.
- Unesco y Proyecto Regional de Patrimonio Cultural. (1979). Los

- textiles precolombinos y su conservación. Lima: PNUD y Proyecto Regional de Patrimonio Cultural.
- Vallenas H. (Editor). (2006). Guía de contenidos turísticos Lambayeque. Guía para el Docente. Lima: AECI-MINCETUR-MED.
- Vega J. (1978). Los Lambayeque. Lima: Biblioteca Popular Expreso – Extra. Nro. 21.
- Vega J. (1982). Ropa y atavíos de la mujer incaica en 1532. Puno. Quinto Congreso Nacional de Folklore. Universidad Nacional de Educación Guzmán y Valle.
- Villegas R. y otros. (1992). Artesanía Peruana. Orígenes y Evolución. Arequipa: Allpa.
- Vreeland J. (1980). El algodón y el arte de tejer: Un estudio sobre la producción artesanal del distrito de Mórrope en el Departamento de Lambayeque. Lima: Ministerio de Trabajo. Dirección General del Empleo. Oficina Técnica de Formación Profesional.

a.1. capítulos en libros:

- Acevedo, S. (1999). Tejidos milenarios del Perú. De Lavallo y De Lavallo (Dirs). Una visión andina del arte textil republicano. (pp. 731-801). Lima: Integra AFP. Ausonia S.A.
- Benavides, M. (1999). Tejidos milenarios del Perú. De Lavallo y De Lavallo (Dirs). Tejidos Wari. (pp. 353-411). Lima: Integra AFP. Ausonia S.A.
- Burns, M. (2009). III Conferencia Internacional sobre Turismo y Artesanía. OMT. El aumento de la competitividad a través de los Centros de Innovación Tecnológica de Artesanía y Turismo. (pp.111-122). Madrid: OMT.
- Cabello de Balboa, M. (1982). El pensamiento mítico. Pease. (Comp.). Naimlap. El origen de los gobernantes del Chimor. (pp. 123-126). Lima: Mosca Azul Editores S.R.L.
- Chirinos, N. (1999). Tejidos milenarios del Perú. De Lavallo y De Lavallo (Dirs). Tintes en el Perú prehispánico, virreinal y republicano. (pp. 75-105). Lima: Integra AFP. Ausonia S.A.
- Donnan, C. (1999). Lambayeque. De Lavallo. En busca de Naylamp: Chotuna, Chornancap y el valle de Lambayeque. (pp. 105-136). Lima: Integra AFP. Ausonia S.A.
- Espinoza, W. (2008). Compendio de Historia económica del Perú. Lumbreras y otros. Economía política y doméstica del

Tahuantinsuyo. (P.p. 318-437). Lima: Banco Central de Reserva del Perú.

Iriarte, I. (1999). Tejidos milenarios del Perú. De Lavalle y De Lavalle (Dirs). Túnicas Wari. (pp. 413-423). Lima: Integra AFP. Ausonia S.A.

Jiménez, A. (1999). Tejidos milenarios del Perú. De Lavalle y De Lavalle (Dirs). Textilería peruana. (pp. 15-28). Lima: Integra AFP. Ausonia S.A.

Kauffmann, F. (1992). Oro del antiguo Perú. Banco de Crédito del Perú y la Cultura. Mensaje iconográfico de la Orfebrería Lambayecana. (pp. 237-264). Lima: Banco de Crédito del Perú.

Kauffmann, F. (1999). Tejidos milenarios del Perú. De Lavalle y De Lavalle (Dirs). El arte textil de Paracas. (pp. 143-234). Lima: Integra AFP. Ausonia S.A.

Manrique, E. (1999a). Tejidos milenarios del Perú. De Lavalle y De Lavalle (Dirs). Textilería Lambayeque. (pp. 481-489). Lima: Integra AFP. Ausonia S.A.

Manrique, E. (1999b). Tejidos milenarios del Perú. De Lavalle y De Lavalle (Dirs). Tecnología textil en el Perú. (pp. 29-74). Lima: Integra AFP. Ausonia S.A.

Murra, J. (1975). Formaciones económicas y políticas del mundo andino. Instituto de Estudios Peruanos. La función del tejido en varios contextos sociales y políticos. (pp.145-170). Lima: IEP.

Orrego, J. (2007). Historia del Perú. Hampe (Coord.). La República Oligárquica (1850-1950). (pp.832-968). Barcelona: Lexus Editores.

Parma, E. (1997). Las técnicas artísticas. Maltese (Coord.). Los tejidos. (pp. 369-402). Madrid: Ediciones Cátedra S.A.

Patrucco, S. (2007). Historia del Perú. Hampe (Coord.). El Perú Virreinal: Sociedad, Economía y Arte. (pp.424-576). Barcelona: Lexus Editores.

Quiroz, F. (2007). Historia del Perú. Hampe (Coord.). De la Colonia a la República Independiente. (pp.667-791). Barcelona: Lexus Editores.

Ravines, R. (1978). Tecnología Andina. Ravines (Comp.). Textilería. (pp. 255 – 268). Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

Reid, J. (1999). Lambayeque. De Lavalle (Dir.). Enigmas e

incertidumbres sobre la textilería Lambayeque. (pp. 137-162).
Lima: Banco de Crédito del Perú. Ausonia S.A.

Ruiz, A. (2007). Historia del Perú. Hampe (Coord.). Mentalidades y vida cotidiana (1850-1950). (pp.971-1030). Barcelona: Lexus Editores.

Vergara, T. (2007). Historia del Perú. Hampe (Coord.). Incanato y Conquista. Tahuantinsuyo: El mundo de los Incas. (pp.234-335). Barcelona: Lexus Editores.

Zevallos, J. (1999). Lambayeque. De Lavalle (Dir.). Introducción a la Cultura Lambayeque. (pp. 15-103). Lima. Integra AFP. Ausonia S.A.

b. Publicaciones periódicas.

Kauffmann, F. (04 de Diciembre, 2010). Símbolo del Nuevo Sol. Diario El Comercio, Suplemento “El Dominical”. s/p.
Stastny, F. (03 de Mayo, 1978). Los diseños Paracas. Diario El Comercio. s/p.

8.2. Referencias electrónicas.

a. URL.

Arkeos. Revista electrónica de Arqueología PUCP. Accesible en internet: [http:// www.revistas.pucp.edu.pe](http://www.revistas.pucp.edu.pe)

Artesanía. “IV Concurso nacional de artesanía 2009.” Accesible en internet: <http://www.mincetur.gob.pe>

Artesanum. Accesible en internet: <http://www.artesanum.com>

Centros de Innovación Tecnológica de Artesanía y Turismo del Perú. Accesible en internet: <http://www.arteturcites.com.pe>

Centro Eco. Accesible en Internet: <http://www.centroeco-peru.org>

Eric Frank Rodríguez Rodríguez. Accesible en Internet: <http://ericrodriguezr.blogspot.com>

Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Accesible en Internet: <http://www.escuelafolklore.edu.pe>

Gobierno regional de Lambayeque – Perú. Accesible en Internet: <http://www.regionlambayeque.gob.pe>

ILAM. Accesible en Internet: <http://www.ilam.org>

Julio César Fernández. Accesible en Internet: <http://www.jcfernandez-a.com>

Ministerio de Ambiente. Accesible en internet: <http://www.minab.gob.pe>

Ministerio de Comercio Exterior y Turismo. Accesible en internet: <http://www.mincetur.gob.pe>

Ministerio de Cultura. Accesible en internet: <http://www.cultura.gob.pe>

Museo Nacional de la Cultura Peruana. Accesible en internet: <http://www.museodelacultura.perucultural.org.pe>

Peru2021. Accesible en Internet: <http://www.peru2021.org>

Perú naturtex. Accesible en Internet: <http://www.perunaturtex.com/scientif.htm>

Proyecto especial arqueológico Caral-Supe Perú. Accesible en internet: <http://www.caralperu.gob.pe>

UNESCO. United Nations for Education, Science and Culture Organization. Accesible en internet: <http://www.unesco.org>

Unidad Ejecutora Lambayeque. Accesible en internet: <http://www.unidadejecutoranaylamp.gob.pe>

Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Accesible en Internet: <http://www.unmsm.edu.pe>.

b. Artículos en publicaciones periódicas.

Álvarez, Juan y Luís Lazo. (2008). El algodón peruano. Revista Agro Enfoque. Sep, 2008. Vol. 22 Issue 160, p10-10. Recuperado de: <http://ehis.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=4&sid=3f4c2933-2b29-4a59-94e3-abeed3ac6c3d%40sessionmgr114&hid=16>

Andrade, L. (2010). Contactos y fronteras de lenguas en la Cajamarca prehispánica. Boletín de Arqueología PUCP / N.º 14. PP.165-180. Recuperado de: <http://ehis.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=8&sid=3f4c2933-2b29-4a59-94e3-abeed3ac6c3d%40sessionmgr114&hid=15>

Halton, Ch. (1984). *Cotton has a colorful history*. The Alcalde. Julio/Agosto. Recuperado de: <http://books.google.com.pe/books?id=DOQDAAAAMBAJ&pg=PA16&dq=james+vreeland&hl=es&sa=X&ei=YelmUeDeCsW64AOytID4BA&ved=0CE8Q6AEwBzgK#v=onepage&q=james%20vreeland&f=false>

Velásquez, Alfonso. (2010). Arex propone en Lambayeque un gran cluster textil. Revista Agro Enfoque. Diciembre, 1/2010. P. 30-31. Recuperado de: <http://ehis.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=3f4c2933-2b29-4a59-94e3-abeed3ac6c3d%40sessionmgr114&vid=16&hid=104>

"El Señor de Úcupe en la huaca Chornancap, Lambayeque". Tomado de: Diario El Comercio. Accesible en Internet: <http://www.> [En línea] Consulta: 13.03.2011.

c. Mapas.

Mapa 1: Región Lambayeque. Tomado de: Lambayeque.org [En línea]. Consulta: 12.02.2012.

8.3. Otras referencias.

a. Conferencias y ponencias.

Espinoza, W. (05 de Octubre del 2005). Los artesanos andinos en la época de transición. [Conferencia realizada en el Auditorio de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.] Lima.

Quevedo, Z. (12 de Setiembre de 2008). El Ministerio de Cultura, el Vice ministerio de Turismo: Y dónde está el Folklore? [Ponencia presentada al XX Congreso Nacional e VII Internacional de Folklore "Luis Lazo De La Vega - Francisco Iriarte Brenner".] Lima.

Quevedo, Z. (28 de Junio de 2011). La revitalización del tejido de telar de cintura en la región Lambayeque. [Ponencia presentada al XXI Congreso Nacional Extraordinario y X Congreso Internacional de Folklore.] Lima.

Quevedo, Z. (24 de Junio de 2012). Aproximaciones a la vestimenta y parafernalia originaria femenina del Perú. [Ponencia presentada al XXII Congreso Nacional e IX Internacional de Folklore.] Huánuco.

Quevedo, Z. (25 de Junio de 2012). Vigencia del Derecho de la Cultura en el Perú. [Ponencia presentada al XXII Congreso Nacional e IX Internacional de Folklore.] Huánuco.

b. Entrevistas.

Quevedo, Z. (09 de Diciembre, 2012). Entrevista personal a Petronila Brenis, realizada en Ferreñafe, Lambayeque.

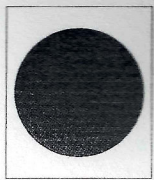
Quevedo, Z. (11 de Diciembre, 2012). Entrevista personal a Susana Bances, realizada en el Caserío "La Raya", Túcume, Lambayeque.

MATRIZ DE CONSISTENCIA

TESIS: "LA REVITALIZACIÓN DEL TEJIDO DE TELAR DE CINTURA EN LA REGIÓN LAMBAYEQUE"

| Problemas | Objetivos | Marco Teórico Conceptual. | Hipótesis | Variables | Metodología |
|--|--|--|--|--|--|
| <p>Problema Principal</p> <p>El tejido de telar de cintura es un conocimiento ancestral y tradicional que en la Región Lambayeque presenta características formales y significados propios que se desconocen, hallándose en grave peligro de desaparición por la falta de expresas políticas públicas y privadas que garanticen su protección.</p> | <p>Objetivos Generales</p> <p>a. Diseñar propuestas de políticas públicas y privadas de Gestión Cultural para lograr Revitalización del tejido de telar de cintura de Lambayeque, en base a la documentación historiográfica artística.</p> <p>b. Documentar en el contexto humanístico de la Historia del Arte, la técnica del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque.</p> | <p>Antecedentes de la Investigación</p> <p>Sobre la textilería del antiguo Perú, solo existen algunos estudios genéricos. Sobre la antigua Cultura Lambayeque faltan estudios específicos sobre todo de su textilería, cuyos vestigios son escasos. Se ha confundido a esta Cultura y a sus manifestaciones con otras Culturas, como la Moche y la Wari (que son sus antecesoras) y la Chimú (que es posterior a ésta).</p> <p>Gestión Cultural: Nueva y multidisciplinar visión de la Gestión Empresarial, su objeto es la Cultura y sus manifestaciones.</p> <p>Historia del Arte Peruano: Ciencia Humana cuyo objeto de estudio son las manifestaciones artísticas, sus técnicas, estilos y tendencias e Iconografía, así como sus artífices.</p> <p>Patrimonio Cultural Inmaterial: Segunda principal clasificación del Patrimonio Cultural. Es el conjunto de manifestaciones individuales o comunitarias, transmitidas de generación en generación, que poseen la identidad social, transmiten valores, significados, etc.</p> <p>Desarrollo Humano: No solo el desarrollo económico sino el cultural.</p> <p>Textilería: Arte de procesar las distintas fibras vegetales y animales, y con el empleo de distintos instrumentos tales como la rueca, el huso, el piruro, la pushca, el telar de cintura en sí.</p> <p>Arte: Manifestaciones o expresiones humanas elaboradas con especial técnica, denotando Iconografía propia y el carácter único o excepcional de los objetos artísticos.</p> <p>Artesanía: Actividad económica y cultural destinada a la realización de bienes, ya sea totalmente a mano o con ayuda de herramientas materiales o medios mecánicos; siempre y cuando el valor agregado principal sea compuesto por la mano de obra directa y esta sea el componente más importante del producto acabado. La naturaleza de los productos debe estar basado en sus características distintivas intrínsecas al bien final; ya sea en términos de valor histórico cultural, utilitario o estético, cumplen una función social reconocida; emplean materias primas originarias de las zonas de origen; que se identifiquen con un lugar de producción.</p> <p>Objeto de arte popular: Se caracterizan por tener una destacada y digna trayectoria histórica, surgidos en respuesta a ciertas necesidades sociales, religiosas o mágicas concretas.</p> | <p>Primera hipótesis</p> <p>La técnica del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque –y las prendas que con ésta se elaboran-, integran el Patrimonio Cultural Inmaterial peruano, al constituir un conocimiento o saber colectivo, que se ha elaborado desde la época precolombina y que aún continúa practicándose únicamente en algunas localidades, evidenciando una estética (diseños, motivos iconográficos y paleta cromática propios); hallándose en grave peligro de desuso y desaparición, ante la falta de medidas de salvaguarda, compitiendo en el mercado, bajo el libre juego de la oferta y la demanda, como simple artesanía.</p> | <p>Para demostrar y comprobar las dos hipótesis formuladas, determinamos dos grandes grupos de variables:</p> <p>Las primeras relacionadas al problema de conocimiento sobre las características artístico-culturales:</p> <p>-Procedencia; significados históricos, artísticos y culturales.</p> <p>-Descripción de las prendas de vestir originarias de esta región, elaboradas con la técnica materia de estudio; descripción de otros productos distintos, elaborando los Catálogos respectivos.</p> <p>-Aportes españoles en el diseño de estas prendas de vestir o uso; y el uso de prendas originarias en la actualidad.</p> <p>-Documentación de la técnica del tejido de telar de cintura en Lambayeque; proceso de elaboración de una prenda: instrumentos empleados y funcionamiento.</p> <p>-Materias primas naturales y no naturales empleadas: Algodón nativo o "Pardo" y lana de oveja.</p> <p>-Análisis iconográfico de los diseños y motivos originarios textiles de la región lambayecana.</p> <p>El segundo grupo de variables se refieren a la segunda hipótesis planteada, el problema tecnológico, sobre cómo gestionar culturalmente la Revitalización de este bien que es Patrimonio Cultural Inmaterial de Lambayeque:</p> <p>-Directorio de artesanías y asociaciones que emplean aún la técnica del tejido de telar de cintura en esta región;</p> <p>-El tejido de telar de cintura de Lambayeque como Arte y como Artesanía;</p> <p>-Medio de Desarrollo Humano regional.</p> <p>-Transmisión intergeneracional y de la enseñanza actual.</p> <p>-Competencias del Estado peruano en cuanto a la Revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque;</p> <p>-Políticas públicas, antecedentes, evolución histórica, propuestas contemporáneas.</p> <p>-Oportunidades de los agentes privados en la gestión cultural de Revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque;</p> <p>-Políticas privadas, análisis de antecedentes, casos y proyectos. La responsabilidad social</p> <p>-Criterios técnicos para la salvaguarda y revitalización.</p> <p>-Criterios o principios básicos para las políticas públicas y privadas para gestionar culturalmente la Revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque.</p> | <p>Metodología</p> <p>Tipo de Investigación: Se ha realizado desde la Gestión Cultural, nueva disciplina científica que resulta de la aplicación de las Ciencias Administrativas a los planes, proyectos y programas sobre Cultura. Se ha tomado de base a la Historia del Arte Peruano y del Arte Popular en sí, con una perspectiva de salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial peruano y de generación del Desarrollo Humano.</p> <p>Método de la Investigación: Se ha utilizado el método experimental y el método histórico. En cuanto al primero, se ha realizado un trabajo descriptivo, registrando hechos pasados, describiendo las relaciones existentes; pero además se ha realizado la manipulación de variables experimentales, en condiciones de riguroso control a fin de descubrir y explicar de qué modo y por qué causa se produce una situación o acontecimiento particular. Y, en cuanto al método histórico, hemos aplicado su propósito: indagar sistemáticamente y evaluar de modo objetivo los hechos del pasado, desde una perspectiva que enfatiza el desarrollo social, económico, cultural, educativo e intelectual.</p> <p>Participantes (Universo y población) y Temporalidad: Es el Departamento y Región de Lambayeque, situado en la parte noroccidental del país. En su mayor parte corresponde a la costa norte, pero abarca algunos territorios altoandinos al noroeste. Cuenta con una extensión de 14,231.30 km² y se divide en 3 provincias: Chiclayo, con veinte distritos: Chiclayo, Cayaltí, Chongoyape, Éten, Puerto Éten, José Leonardo Ortiz, La Victoria, Lagunas, Monsefú, Nueva Arica, Oyotún, Pátapo, Pícsi, Pimentel, Pomalca, Pucallá, Reque, Santa Rosa, Tumán y Saña. Lambayeque, con doce distritos: Lambayeque, Chóchope, Íllimo, Jayanca, Mochumí, Mórope, Motupe, Olmos, Pacora, Salas, San José, Túcume Y, Ferreñafe, con seis distritos: Ferreñafe, Cañaris, Incahuasi, Manuel Antonio Mesones Muro –antes Tres Tomas-, Pítipu y Pueblo Nuevo. Nuestra investigación ha abarcado solo a los Distritos en los que hemos encontrado evidencia de tejido de telar de cintura: Chongoyape, Éten, Puerto Éten, Monsefú, Santa Rosa, Motupe, Túcume, Ferreñafe, Cañaris e Incahuasi. Temporalmente, no solo se ha abarcado el tiempo presente, sino los antecedentes de la Cultura Lambayeque, desde el desarrollo de la cultura Moche en esta región (200 a 800 d.C, Intermedio Temprano), hasta el Horizonte Medio (950 d.C al 1100 d.C.) que corresponden a la “Cultura Lambayeque”.</p> <p>Técnicas: Fichaje, Fichas de análisis historiográfico artístico, Entrevistas, Observación.</p> |
| <p>Problemas Secundarios</p> <p>a. ¿Es el tejido de telar de cintura de Lambayeque y las prendas realizadas con éste, originarios de esta región?</p> <p>b. ¿Cuál es su significación histórica, artística, cultural?</p> <p>c. ¿En qué consiste la técnica del tejido de telar de cintura? ¿Qué materias primas naturales y no naturales se emplean?</p> <p>d. ¿Cuáles son los diseños, motivos (la iconografía) y colores, originarios de la región Lambayeque?</p> <p>e. ¿Cómo se transmite y enseña actualmente esta técnica?</p> <p>f. ¿Qué entidades públicas tienen competencia para conservar y preservar este arte originario en la región Lambayeque?</p> <p>g. ¿Qué entidades privadas tendrían responsabilidad social en la conservación y preservación de este arte Lambayecano? ¿Qué otros actores pueden identificarse para la gestión cultural y revitalización del tejido de telar de cintura de Lambayeque?</p> <p>h. ¿Qué medidas a nivel público y privado pueden proyectarse y ejecutarse para revitalizar este arte originario? ¿Qué criterios técnicos y qué principios podrían recomendarse para salvaguardar esta ancestral técnica?</p> | <p>Objetivos Específicos</p> <p>a. Elaborar un catálogo de prendas originarias tejidas en telar de cintura de la región Lambayeque.</p> <p>b. Elaborar un catálogo de prendas no originarias tejidas en telar de cintura de la región Lambayeque.</p> <p>c. Inventariar los materiales naturales empleados.</p> <p>d. Identificar los principales motivos iconográficos propios y locales de la región.</p> <p>e. Identificar la paleta cromática de las prendas elaboradas en tejido de telar de cintura de la región.</p> <p>f. Diseñar políticas públicas para la revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque.</p> <p>g. Diseñar políticas privadas para la revitalización del tejido de telar de cintura de la región Lambayeque.</p> | | <p>Segunda hipótesis</p> <p>El Derecho de la Cultura vigente en el país, plantea la Revitalización del tejido de telar de cintura lambayecano -y las prendas realizadas con éste-, la cual puede lograrse a través del diseño y ejecución de políticas públicas y privadas de Gestión Cultural, con la finalidad de protegerlo y evitar su inminente desaparición total.</p> | | |

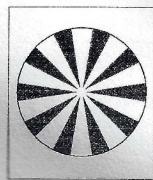
Geometric Shapes Most Commonly Used in Nonfigurative Textile Iconography



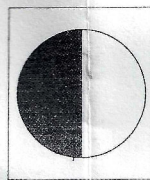
Circle



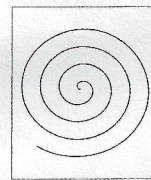
Concentric Circle



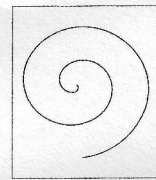
Target 'Dartboard' Circle



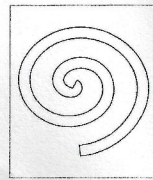
Bifurcated Disk



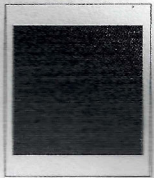
Spiral Circle



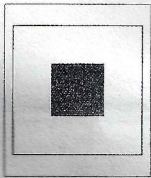
Scroll, Fret or Wave



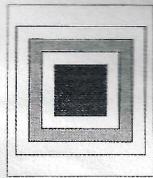
Variation of the Spiral



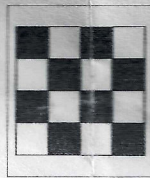
Square



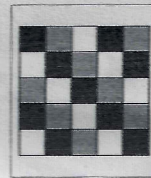
Square within the Square



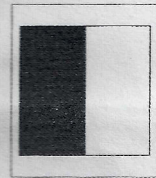
Squares within the Square



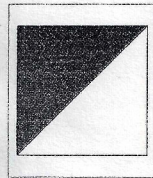
Checkerboard Square



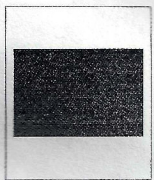
Multi-Colored Checkerboard



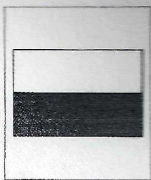
Two Color Field Square



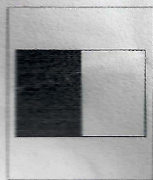
Bisected Square



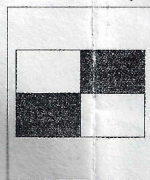
Rectangle



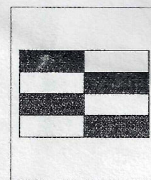
Bisected Rectangle



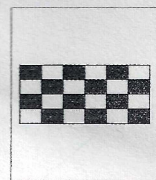
Two Color Field Rectangle



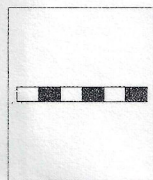
Rectangle with Two Color Fields (repeated)



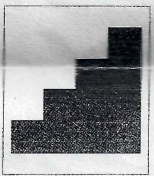
Multiple Rectangles within the Rectangle



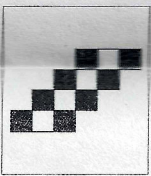
Checkerboard Rectangle



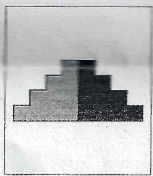
Horizontal or Vertical line of Rectangles



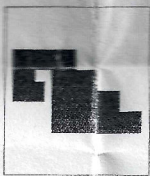
Step



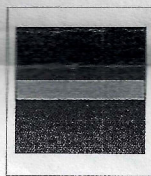
Checkerboard Step



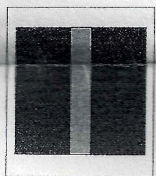
Dais or Composite Step



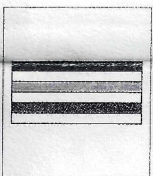
Stepped Volute



Horizontal Stripe within a Square or rectangle



Vertical Stripe within a Square or rectangle



Ensemble of Stripes



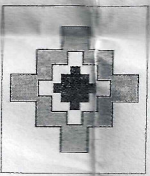
Latin Cross



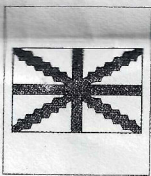
Greek Cross



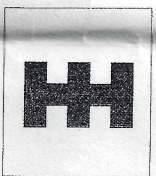
St. Andrew's Cross



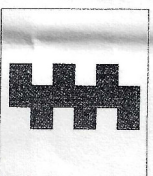
Stepped Cross 'Quadrat'



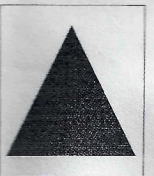
'Spider' Cross



Symmetrical 'Railroad Track'



Asymmetrical 'Railroad Track'



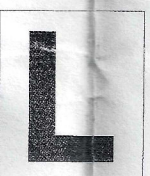
Triangle



V Symbol



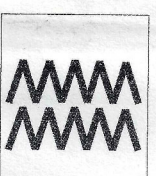
S Symbol



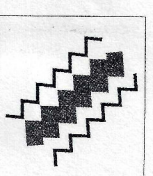
L Symbol



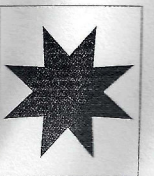
N Symbol



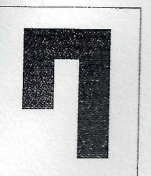
Zigzag



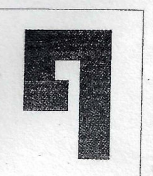
Variation of the Zigzag



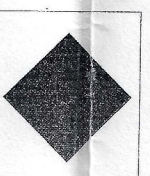
Eight-Pointed Star



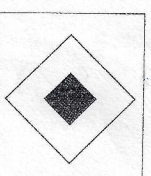
Volute



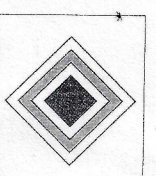
Variation of the Volute



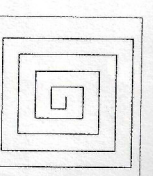
Diamond



Diamond within



Diamonds within



Labyrinth

Nombre de Institución:

Ciudad:

Fecha de ejercicio:



| FICHA PARA UN INVENTARIO DE RECURSOS PATRIMONIALES INTANGIBLES | |
|---|---|
| A. IDENTIFICACIÓN DE LA MANIFESTACIÓN | |
| Ficha # : | |
| Denominación | |
| Nombre con el que se conoce la manifestación: | <i>- Nombre:</i> <i>- Es parte de un conjunto específico de manifestaciones:</i> |
| Nombre con el que la comunidad portadora conoce la manifestación: | <i>- Nombre: (sin importar la lengua en la que se designe)</i> |
| Resumen de la manifestación: | <i>Incluir características y atributos</i> |
| Clasificación | |
| Tipo de manifestación: marcar y detallar la(s) correspondiente(s): | |
| <input type="checkbox"/> SABERES (conocimientos y modos de hacer enraizados en la vida cotidiana de las comunidades). | |
| <input type="checkbox"/> CELEBRACIONES (rituales, festividades y prácticas de la vida social), | |
| <input type="checkbox"/> FORMAS DE EXPRESIÓN (manifestaciones literarias, musicales, plásticas, escénicas, lúdicas, entre otras). | |
| <input type="checkbox"/> LUGARES (mercados, ferias, santuarios, plazas y demás espacios donde tienen lugar prácticas culturales). | |

Nombre de Institución:

Ciudad:

Fecha de ejercicio:

ilam®

| | | |
|---|--|----------------------|
| Observaciones a la clasificación <i>(en caso que la manifestación pertenezca en más de un tipo)</i> | | |
| Localización | | |
| Localización Geográfica: | | |
| La manifestación se expresa en: | Nivel de Alcance: <input type="checkbox"/> Trasnacional <input type="checkbox"/> Nacional <input type="checkbox"/> Regional <input type="checkbox"/> Local | |
| La comunidad concibe el área de influencia de la manifestación como: | | |
| Periodicidad | | Observaciones |
| ¿Cada cuánto se expresa la manifestación? | Tipo: <input type="checkbox"/> Periódica <input type="checkbox"/> Esporádica <input type="checkbox"/> Permanente | |
| ¿Existen fechas calendario en las que la manifestación se expresa? | <input type="checkbox"/> Sí ¿Cuáles? <input type="checkbox"/> No | |
| ¿La manifestación está asociada a una temporalidad particular? | <input type="checkbox"/> Sí ¿A cuál? <input type="checkbox"/> No | |
| ¿La comunidad asocia la manifestación con una temporalidad particular? | <input type="checkbox"/> Sí ¿Con cuál? <input type="checkbox"/> No | |
| B. CARACTERÍSTICAS DE LA MANIFESTACIÓN | | |
| Permanencia y transformaciones | | |
| ¿De dónde surge? | | |
| La comunidad traza el principio de la manifestación en: | | |
| ¿Qué transformaciones ha tenido? | | |

Nombre de Institución:

Ciudad:

Fecha de ejercicio:

ilam®

| | | |
|---|---|--|
| Descripción | | |
| ¿Cuáles son sus principales características? | | |
| Transmisión | | |
| ¿Cómo se transmite? | | |
| Contexto | | |
| ¿Cómo se relaciona la manifestación con la comunidad, el medio y otras manifestaciones? | | |
| La comunidad: | | |
| El medio: | | |
| Otras manifestaciones: | | |
| C. COMUNIDAD PORTADORA | | |
| Descripción General | | |
| Se llama a sí misma: | | |
| Se siente parte de: | | |
| Puede catalogarse étnicamente como: | | |
| Puede catalogarse por su pertenencia a un lugar como: | | |
| Descripción de los portadores de la tradición | | |
| ¿Quiénes tienen los conocimientos sobre la manifestación? | | |
| ¿Quiénes la practican? | | |
| ¿Entre quiénes se transmite? | | |
| Estado de la manifestación | Fortalezas Riesgos | |
| Recomendaciones | <input type="checkbox"/> Identificación. <input type="checkbox"/> Documentación y registro. <input type="checkbox"/> Fortalecimiento institucional. | |

Nombre de Institución:

Ciudad:

Fecha de ejercicio:



| | | | |
|---|--|--|--|
| | | <input type="checkbox"/> Fortalecimiento a la transmisión de la tradición. <input type="checkbox"/> Sensibilización y capacitación. <input type="checkbox"/> Difusión. | |
| D. ASPECTOS METODOLÓGICOS | | | |
| ¿Obtuvo la información por medio de una persona o un grupo de personas de la comunidad? | | | |
| <input type="checkbox"/> Una persona de la comunidad | | <input type="checkbox"/> Un grupo de personas de la comunidad | |
| Nombre completo: | | Los criterios y el modo como sintetizó la información fueron: | |
| ¿Cuál es su relación con la manifestación? | | ¿Cuál es su relación con la manifestación? | |
| Notas / Observaciones | | | |
| | | | |
| Registros Documentales Asociados | | | |
| Bibliografía | | | |
| Audio | | | |
| Foto | | | |
| Video | | | |
| E. DATOS DE REGISTRO | | | |
| ¿Quién registró? | | | |
| Fecha de registro: | | | |
| ¿Quién actualizó? | | | |
| Fecha de actualización: | | | |

FICHA PARA UN INVENTARIO DE RECURSOS PATRIMONIALES INTANGIBLES

Realizado por Fundación ILAM, con base en:

1. [Manual para la Implementación del proceso de Identificación y recomendaciones de salvaguardia de las Manifestaciones del Patrimonio Cultural Inmaterial](#), Ministerio de Cultura, Colombia, Bogotá, 2007.

FICHA DE ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO ARTÍSTICO

| | |
|---|-----|
| 1. GÉNERO: | |
| 2. NOMBRE DE LA PRENDA O PIEZA: | |
| 3. AUTOR (individual o comunitario): | |
| 4. CRONOLOGÍA / ÉPOCA: | |
| 5. TÉCNICA ARTÍSTICA: | |
| 6. CARACTERÍSTICAS PLÁSTICAS: 6.1. DIMENSIONES: 6.2. COLORES/TONOS/PALETA CROMÁTICA: 6.3. MATERIALES: | |
| 7. ESTILO/ /INFLUENCIA ESTILÍSTICA: | |
| 8. UBICACIÓN ORIGINAL (Ciudad, institución, museo, etc.) | |
| 9. UBICACIÓN ACTUAL (Ciudad, institución, museo, etc.): | |
| 10. ANÁLISIS HISTÓRICO (Cultura a la que pertenece; antecedentes; formas sociales principales, etc.): | |
| 11. ANÁLISIS ICONOLÓGICO: (atributos, símbolos, signos, diseños) | |
| 12. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO: (significado profundo del tema) | |
| 13. IMPORTANCIA /VALOR/ SIGNIFICADO: | |
| 14. OBSERVACIONES/COMENTARIOS: | |
| 15. IMAGEN : | |
| | (*) |

(*) Deberán citarse correctamente las fuentes bibliográficas y no bibliográficas consultadas, conforme a las técnicas de metodología de la Investigación Científica.

Lima, Marzo de 2012

POR: ZOILA ESPERANZA QUEVEDO PEREYRA.

**CUESTIONARIO PARA ENTREVISTA A ARTESANAS TEXTILERAS EN
TELAR DE CINTURA DE LAMBAYEQUE.**

1. NOMBRE DEL INFORMANTE:

2. EDAD:

3. ESTADO CIVIL:

4. OCUPACION ECONOMICA ACTUAL Y ANTERIORES:

5. DIRECCION DOMICILIARIA (ACTUAL Y REFERENCIAS ANTERIORES):

6. TIEMPO DE RESIDENCIA EN LA LOCALIDAD:

7. GRADO DE INSTRUCCIÓN:

8. VINCULO CON EL INFORMANTE:

9. FECHAS DE LA ENTREVISTA:

10.1 CONOCE UD. LA TECNICA DEL TEJIDO DE TELAR DE CINTURA?

10.2 PODRIA DESCRIBIR LA TECNICA DEL TEJIDO DE TELAR DE CINTURA?

10.3 QUE PRENDAS ELABORA CON EL TEJIDO DE TELAR DE CINTURA?

10.4 CUAL ES EL TIEMPO DE DURACION PARA LA ELABORACION DE UNA PRENDA CON EL TELAR DE CINTURA?

10.5 CUAL ES EL MATERIAL EMPLEADO PARA LA ELABORACION DE UNA PRENDA CON EL TEJIDO DE TELAR DE CINTURA?

10.6 DE QUIEN HA APRENDIDO LA TECNICA DE TEJIDO EN TELAR DE CINTURA. HAGA UNA RESEÑA HISTORICA DE ESTA TÉCNICA APRENDIDA.

10.7 QUIEN LE ENSEÑO LOS DISEÑOS DE LAS PRENDAS TEJIDAS EN TELAR DE CINTURA?

10.8 DE DONDE PROVIENEN LOS DISEÑOS QUE EMPLEA EN SUS PRENDAS ELABORADAS CON TEJIDO DE TELAR DE CINTURA?

10.9 QUE TIPOS O NOMBRES TIENEN LOS DISTINTOS DISEÑOS DE LOS ARETES DE FILIGRANA?

10.10 RECONOCE UD. ALGUN DISEÑO QUE SEA ORIGINARIO O PROPIO DE SU LUGAR DE RESIDENCIA? DESCRIBALO.

10.11 IDENTIFICA UD. ALGUN DISEÑO QUE SEA ORIGINARIO O PROPIO DE ALGUNA OTRA LOCALIDAD O LUGAR DE LA REGION LAMBAYEQUE?

- 10.12 CUAL ES EL COSTO ACTUAL DE UNA PRENDA DETERMINADA ELABORADA CON TEJIDO DE TELAR DE CINTURA?**
- 10.13 DONDE Y COMO VENDE LAS PRENDAS QUE ELABORA EN TEJIDO DE TELAR DE CINTURA?**
- 10.14 SABE UD. QUIENES SON SUS CLIENTES?**
- 10.15 ACTUALMENTE ENSEÑA UD. LA TÉCNICA DEL TEJIDO DE TELAR DE CINTURA DE LA REGION LAMBAYEQUE?**
- 10.16 CUALES SON LOS PRINCIPALES PROBLEMAS QUE ENCUENTRA EN LA ELABORACION DE PRENDAS CON LA TECNICA DEL TELAR DE CINTURA ACTUALMENTE, EN LA REGION LAMBAYEQUE?**

Lima, Mayo de 2012

Elaborado por: Zoila Esperanza Quevedo Pereyra

